RESEARCH

Anna Maria Olivari

Doktor Faustus (ver-) stimmen

Kompositionen zu Thomas Manns Roman





J.B. METZLER

Doktor Faustus (ver-)stimmen

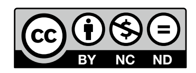
Anna Maria Olivari

Doktor Faustus (ver-)stimmen

Kompositionen zu Thomas Manns Roman



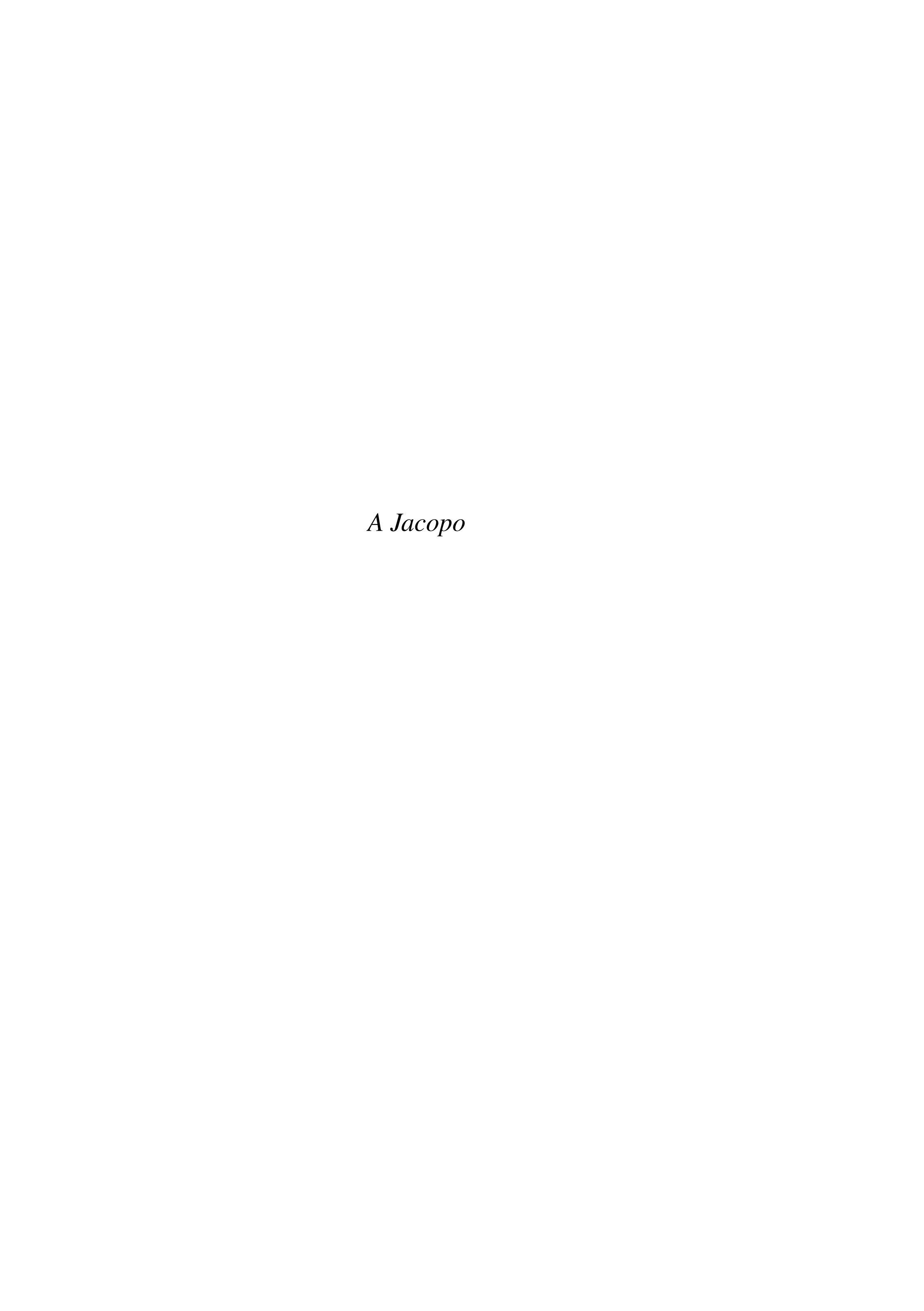
Anna Maria Olivari
Berlin, Deutschland



ISBN 978-3-662-62634-4 ISBN 978-3-662-62635-1 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Planung/Lektorat: Carina Reibold
J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany



A Jacopo

Danksagung

Ohne die Hilfe vieler Menschen wäre diese Studie unmöglich gewesen. Die folgende, sehr lange Liste erscheint mir daher mehr als notwendig und ich hoffe sehr, niemanden vergessen zu haben.

Beginnen möchte ich mit den Komponist*innen, die mir ihre Partituren und Aufnahmen zugeschickt haben und die sich dankenswerterweise für ein Interview zur Verfügung gestellt haben. Auch standen sie mir mit wertvollen Ratschlägen zur Seite: Herrn Prof. Giacomo Manzoni, der den gesamten Prozess der Entstehung und Durchführung dieser Studie mitverfolgt hat sowie Herrn Prof. Gabriele Manca, der mir Manzoni zum ersten Mal vorgestellt und ebenfalls die Entstehung der gesamten Untersuchung beobachtet hat, gebührt mein besonderer Dank. Ebenso danke ich Herrn Dr. Konrad Boehmer, der mit großer Freude von meinem wissenschaftlichen Vorhaben erfuhr, jedoch leider im Jahr 2014 verstorben ist und so diese Studie nicht mehr lesen konnte. Weiters sind unter den Komponist*innen auch Frau Prof. Elaine Fine, Herrn Prof. Karl-Wieland Kurz, Herrn Lars Petter Hagen, Herrn Prof. Claude Lenners und Herrn Dr. Peter Ruzicka zu nennen – sie alle haben mir ihre unveröffentlichten Werke zur Verfügung gestellt und/oder wertvolle Informationen zu ihren Kompositionen gegeben. Einige Komponist*innen, die in dieser Studie behandelt werden, waren leider bereits verstorben, als ich mit der vorliegenden Arbeit begonnen habe. Dankenswerterweise erhielt ich Einblick in Partituren, Aufnahmen und Informationen von Herrn Prof. David Sutton-Anderson und Frau Prof. Avril Anderson (über Humphrey Searle), Frau Prof. Dr. Margaret Murata (über Peter S. Odegard) und Herrn András Ránki (über György Ránki). Ihnen sei für diese wertvolle Unterstützung herzlich gedankt. Die nachstehenden Musikverlage, -akademien, -institutionen und -archive haben mir Materialien zur Verfügung gestellt oder die Veröffentlichung von Auszügen aus den Partituren genehmigt. Ohne diese großzügige

Unterstützung hätte die Arbeit nicht in dieser Form entstehen können: An dieser Stelle seien die Konrad Boehmer Foundation, der Sikorski Verlag, das Teatro alla Scala in Mailand, die Akademie der Künste in Berlin, die Bibliothek der Universität der Künste in Berlin und die British Library in London erwähnt.

Auch wäre diese Arbeit ohne wissenschaftliche und finanzielle Unterstützung nicht möglich gewesen: So möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Claudia Albert, Herrn Prof. Dr. Bernhard Huß und Frau Prof. Dr. Sigrid Nieberle sowie bei der FAZIT-STIFTUNG herzlich bedanken. Für die Lektüre von Textpassagen, die Ratschläge oder einfach den kollegialen Austausch ein herzlicher Dank an Frau PD Dr. Barbara Breysach, Frau Hanna Höfer-Lück, Herrn Sebastian Kluge, Herrn Dr. Innokentij Kreknin, Frau Itta Olaj, Frau Dr. Carmen Preißinger und Frau Rotraut Schmidt.

Last but not least danke ich meinem Mann, der jeden Schritt der Entstehung und Durchführung dieser Studie miterlebt hat und dem diese Untersuchung gewidmet ist, damit er die Freude am (Ver-)stimmen, die uns zusammengebracht hat, nie verliert.

Einleitung

Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* und dreizehn zwischen 1952 und 2011 entstandene Kompositionen bilden den Hauptgegenstand der vorliegenden, intermedial angelegten Studie. Die systematische Analyse eines „Musiker-Roman[s]“ (Ent: 25) im Spiegel seiner Vertonungen füllt eine Forschungslücke. Es sollen wenig bekannte Musikwerke, die sich mit Motiven, Figuren und fiktiven Werken aus *Doktor Faustus* beschäftigen, der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Um verdeutlichen zu können, warum von Forschungslücke gesprochen werden kann, welche Erkenntnisse sich aus dem Umgang mit einem solchen heterogenen Material gewinnen lassen und durch welchen methodischen Ansatz man zu diesen Erkenntnissen gelangt, sei zunächst einmal Thomas Manns Roman kurz angerissen. Thomas Mann veröffentlichte *Doktor Faustus* im Jahr 1947, nur zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Der Roman wurde nicht in Deutschland, wo vor allem die Romanhandlung angesiedelt ist, geschrieben, sondern im amerikanischen Exil. Seit 1941 lebte Mann mit seiner Familie in Pacific Palisades in Los Angeles. Dort hatte er während des Schreibprozesses die Hilfe seines „Ratgebers“ (Ent: 35) und „Instruktors“ (ebd.) Theodor W. Adorno erhalten. Warum benötigte er die Unterstützung eines Philosophen und Musikwissenschaftlers? Thomas Manns Pläne zu diesem Roman über einen faustischen Teufelspakt reichen bis weit in die Zeit vor den Ersten Weltkrieg zurück, reiften aber vor allem im Exil angesichts des Faschismus konkret heran. Als Hauptfigur entwirft Mann die Komponistenfigur Adrian Leverkühn, die der Leser*innenschaft durch die Erinnerungen des Erzählers Serenus Zeitblom nahegebracht wird. Leverkühn kann sich als Komponist nur aufgrund eines Paktes mit dem Teufel weiterentwickeln – die intime Beziehung mit der Prostituierten Esmeralda symbolisiert diesen Pakt. Leverkühn infiziert sich dadurch mit Syphilis und wird später eine Kompositionstechnik anwenden, die jedoch – so die nach der

ersten Veröffentlichung des Romans ergänzte Anmerkung von Thomas Mann – [1] „in Wahrheit das geistige Eigentum" (DF: 740) von Arnold Schönberg sei. In der Musiktheorie spricht man hinsichtlich dieser Technik von der Zwölf- oder Reihentechnik bzw. der Dodekaphonie. Der Preis, den Leverkühn für seine Fortschritte auf dem Gebiet der Komposition zu zahlen hat, ist hoch, denn es kostet ihn seine Fähigkeit zu lieben. Bevor Leverkühn seinem Syphilis-Leiden erliegt, das ihn in die geistige Umnachtung führt, schreibt er seine einzige dodekaphonische Komposition, die er *Dr. Fausti Weheklag* nennt und in der er seine tiefe Verzweiflung über den Tod seines Neffen Echo zum Ausdruck bringt.

In Anbetracht der oben erwähnten inhaltsbezogenen Gesichtspunkte scheint es angemessen zu sein, den Roman als eine Bearbeitung des Faust-Stoffes zu betrachten, und das obwohl sich der Name ‚Doktor Faustus' *expressis verbis* lediglich im Titel des Romans und der letzten Komposition Leverkühns finden lässt. Diese Zuordnung wird innerhalb der Forschung kontrovers diskutiert. Innerhalb der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich das sechste Kapitel mit dieser Klassifikation und untersucht, inwiefern sie plausibel ist oder nicht.[2] Ein weiterer kontrovers diskutierter Aspekt ist die ‚Präsenz' des Teufels, die nicht eindeutig beschrieben ist: Zum Zeitpunkt des Teufelsgesprächs in Palestrina war Leverkühn bereits infiziert und, da Syphilis bekanntermaßen Halluzinationen bis hin zum Wahnsinn verursachen kann, ist es nicht sicher, dass er dem Teufel wirklich begegnet ist. Aus diesem Grund könnte beispielsweise die Figur, die in der kleinen, italienischen Stadt auf dem Sofa von Leverkühns Zimmer sitzt und über Musik, Religion, Zeit und Liebe spricht, eine reine Projektion des wahnsinnigen Leverkühn sein. Ein weiterer problematischer Aspekt von *Doktor Faustus*, der innerhalb der Forschung kontrovers diskutiert wird, liegt in der Verbindung der Neuen Musik[3] mit dem Teufel, die nicht nur beim eigentlichen Urheber des Kompositionssystems,

---

[1] „Es scheint nicht überflüssig, den Leser zu verständigen, daß die im XXII. Kapitel dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schoenbergs, ist und von mir in bestimmtem ideellem Zusammenhang auf eine frei erfundene Musikerpersönlichkeit, den tragischen Helden meines Romans, übertragen wurde" (DF: 740; Herv. i. O.).

[2] Vgl. 6.1.2.

[3] Hermann Danuser weist 1997 auf die fundamentale Unschärfe und Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚Neue Musik' hin. Auch in dieser Studie erweist sich der „Relations- und Funktionsbegriff" als mehrdeutig und gewinnt vor allem in Abgrenzung zu eher populären oder traditionellen Musikformen, z. B. zur Pop-, Jazz- oder Volksmusik, an Bedeutung. Die Kontexte, in denen Werke aufgeführt werden, sowie Gesamttendenzen im Werk eines*einer Komponist*in ermöglichen ebenfalls eine nur aus heuristischen Gründen vorgenommene Unterscheidung. Mit dem Begriff verknüpfen sich keinerlei Wertungsabsichten. Siehe Danuser, Hermann: Art. Neue Musik. Einleitung, Allgemeines, Terminologisches. In: MGG Online.

Arnold Schönbergs, für Kritik sorgte.[4] In diesem Roman wird die avantgardistische Zwölftontechnik mit den politischen und kulturellen Entwicklungen des faschistischen Deutschlands verknüpft und zudem auf Traditionen des reformatorischen Mittelalters zurückgeführt. Dass eine Figur wie Leverkühn den deutschen Künstler*innentypus repräsentiert, der die Kunst und das Land ins Verderben laufen lässt, erzeugt seither vielfältige Diskussionen.[5]

Bereits an dieser knappen Kontextualisierung des Romans lassen sich seine verschiedenen Interpretationsebenen erkennen, die bisher in der Forschung diskutiert wurden. Eine davon ist beispielsweise die religiöse Dimension, etwa die Rolle Luthers im Text oder Leverkühns Theologie-Studium sowie die verschiedenen religiösen Motive und Diskurse, wie z. B. der apokalyptische Diskurs oder die Christus-Metaphorik. Auch besteht die Möglichkeit, die politische Ebene in Betracht zu ziehen, also beispielsweise den Kridwiß-Kreis und die antisemitischen Diskurse der damaligen Zeit sowie deren Bezüge auf politische Texte und Akteur*innen.[6] Seit vielen Jahren ist die Forschungsliteratur nicht nur über *Doktor Faustus*, sondern auch über Thomas Mann und sein Werk stark ausdifferenziert: Es gibt kaum Aspekte seines Schaffens und Lebens, die noch nicht untersucht wurden. Auch Manns Verhältnis zur Musik sowie die Beschreibungen von Musikstücken oder die intermedialen Bezüge etwa zu Kompositionen, Komponist*innen und Musikformen in seinem Werk (und insbesondere in *Doktor Faustus*) wurden weit rezipiert.[7] Wenig jedoch – zu wenig – ist im Vergleich

---

Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.de/mgg/stable/12957> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[4] Aus diesem Grund musste Mann die bereits erwähnte Anmerkung auf der letzten Seite des Romans einfügen. Vgl. Fußnote 1; Ent. (Mann: Die Entstehung des *Doktor Faustus*, siehe Siglenverzeichnis); Schoenberg, E. Randol (Hrsg): Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930–1951. Wien: Czernin 2009.

[5] Dies auch vonseiten des Autors selbst, der zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Romans einen „Roman eines Romans“, nämlich das Werk *Die Entstehung des „Doktor Faustus“* erscheinen ließ, das sich in einem Spannungsverhältnis zwischen autobiographischem Roman und Selbstkommentar bewegt. Für eine ausführliche Kontextualisierung von *Doktor Faustus* sei hier u. a. auf Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Mann Doktor Faustus 1947–1997, Bern (u. a.): Lang 2001 verwiesen.

[6] All diese Dimensionen wurden bereits untersucht, vgl. das Literaturverzeichnis der vorliegenden Studie.

[7] Exemplarisch sei hier auf die folgenden aktuellen Publikationen verwiesen: Honold, Alexander: Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart. In: Gess, Nicola u. Alexander Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 508–534 (insb. S. 529); Lubkoll, Christine: Musik in

dazu über Kompositionen zu Manns Œuvre geschrieben worden: Die auffindbaren Publikationen befassen sich lediglich mit den bekanntesten intermedialen Transpositionen und Bezugnahmen im musikalischen Bereich, z. B. mit Henzes Violinkonzert und Manzonis Oper.[8]

Aufgrund dieser Tatsache erklärt sich nun, warum eingangs von einer Forschungslücke gesprochen wurde: Obwohl es eine erhebliche Anzahl von Kompositionen gibt, welche die kontroverse „Musikergeschichte" (SK: 31) als Vorlage wählen, wurden bisher wenige Untersuchungen durchgeführt. Die Forschungsfrage entsteht hier deshalb aus einer Forschungslücke und das Erkenntnisinteresse besteht folglich darin, aus einer vor allem intermedialen Forschungsperspektive die Kompositionen und Medienkombinationen zu untersuchen, die sich auf Thomas Manns Roman beziehen, da sie weder in der Literatur- noch in der Musikwissenschaft rezipiert wurden.

Literatur: *Telling*. In: ebd., S. 78–94 (insb. S. 85 ff.); Wolf, Werner: Musik in Literatur: *Showing*. In: ebd., S. 95–113 (insb. S. 99 f.); Weiher, Frank: Die literarische ‚Wiedergabe' fiktiver Musik. Über Adrian Leverkühns Kompositionen in *Doktor Faustus*. In: Calzoni, Raul, Peter Kofler u. Valentina Savietto (Hrsg.): Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute. Göttingen: V&R 2015, S. 77–87; Knöferl, Eva: „Dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen": Musik und Moralität bei Hermann Hesse und Thomas Mann. Würzburg: Ergon 2012; Trabert, Florian: „Kein Lied an die Freude". Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg: Ergon 2011, S. 175–315; Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: Fischer 2006; Mertens, Volker: Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik. Leipzig: Militzke 2006; Börnchen, Stefan: Kryptenhall. Allegorien von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus". München: Fink 2006.

[8] Auf die hier verwendete Terminologie aus der Intermedialitätsforschung geht das erste Kapitel der Arbeit ein. Vgl. Sorg, Timo: Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012; Ziolkowski, Theodore: Leverkühn's Compositions and their Musical Realizations. In: The Modern Language Review 3 (Juli 2012) H. 107, S. 837–856; Wißmann, Friederike: Faust im Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin: Mensch und Buch 2003; Hoffmann, Heike u. a. (Hrsg.): Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn. Ein Projekt zum ‚Faustus'-Roman von Thomas Mann, Konzerthaus Berlin 1996–97; Olivari, Anna Maria: Zwischen Novelle und Tanz. „Mario und der Zauberer" von Thomas Mann im Vergleich mit der gleichnamigen Tanzszene von Siegfried Matthus. In: Nagelschmidt, Ilse, Albrecht von Massow u. Almut Konstanze Nickel (Hrsg.): „Die weiten Flügel der Musik: von Ostpreußen nach Berlin in die Welt". Der Komponist Siegfried Matthus. Weimar: Denkena 2016, S. 49–58. Sehr nützlich ist außerdem für die Recherche zu Vertonungen von literarischen Motiven und Stoffen die Datenbank von Frank und Michael Schneider. Zu denen von Thomas Manns Werk siehe: Schneider, Frank u. Michael: Mann, Thomas. In: Klassikthemen. Stoffe und Motive der Musik. <http://klassikthemen.de/datakat1.php?one=Mann,%20Thomas> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Wie lässt sich ein solches heterogenes Material, das etwa aus Opern, Monodramen und instrumentalen Kompositionen besteht, die zudem zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Ländern entstanden sind, überhaupt analysieren? Zunächst ist die Art der Mikroformen des „Musiker-Roman[s]“ (Ent: 25) *Doktor Faustus*, die in das Medium der Musik transponiert werden, zu benennen: z. B. Motive, Figuren und Diskurse des Romans sowie fiktive Werke Adrian Leverkühns. Daraus ergibt sich eine erste Einteilung des Vorhabens in die Analyse von Kompositionen, die Zeitbloms Beschreibungen von Leverkühns fiktiven Werken in die Musik transferieren, und Kompositionen, die sich Figuren des Romans zuwenden. Teil zwei beschäftigt sich mit der ersten vorher genannten Unterkategorie und Teil drei mit der zweiten. Zudem geben die Titel der Unterabschnitte über die jeweils behandelten Motive und Diskurse aus *Doktor Faustus* Auskunft.

In einem zweiten Schritt wird der Frage nachgegangen, weshalb ausgerechnet diese Mikroformen in das Medium der Musik transponiert wurden und wie das mit den Mitteln des neuen Mediums überhaupt möglich ist. Die einzelnen Abschnitte in den Kapiteln, insbesondere die Abschnitte zu den Kompositionen, geben darauf eine Antwort. Dadurch entstehen neue Lesarten des Romans, die sich durch drei methodisch-interpretatorische Herangehensweisen untersuchen lassen. Erstens ist der *Entstehungskontext* zu beachten: Der apokalyptische Diskurs gewinnt beispielsweise in den 1980er Jahren u. a. aufgrund der Angst vor einem Atomkrieg an Bedeutung und an Facetten, die sich zum apokalyptischen Diskurs aus Thomas Manns Zeit, also sowohl aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg als auch aus den letzten Jahren des Weltkonflikts, leicht unterscheidet.[9] Zweitens sind diese neuen Lesarten *medial bedingt*, da sie dem Versuch und den Umwegen entspringen, Mikroformen aus dem Medium der fiktionalen Schrift in das Medium der Musik, das sich anderer Codes und Mittel bedient, zu transferieren. Drittens lassen sich die neuen Sichtweisen auf Thomas Manns Werk mit Roland Barthes dadurch erklären, dass sich in diesem Fall die Gruppe, die *Doktor Faustus* liest, rezipiert und in Musik übersetzt, aus professionell ausgebildeten Komponist*innen besteht.[10] Diese lesen folglich etwa Zeitbloms Schilderungen von Leverkühns Werken und Absichten aus der Perspektive und mit dem *Vorwissen eines*r Musikproduzent*in.* Beispielsweise erklären alle in dieser Studie behandelten Komponist*innen Leverkühns Absicht, die Neunte Symphonie zurückzunehmen, für unmöglich und integrieren Zitate aus Beethovens letztem

[9] Vgl. Kap. 4.

[10] Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1968). In: Ders.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis u. a. Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 185–193, hier: S. 192.

symphonischen Werk in ihre Kompositionen. Zusammengefasst: Die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* lässt ein bereits stark erforschtes Werk neu lesen.

Die zumeist erstmaligen Analysen haben demnach das Ziel, diese kompositorischen Reaktionen auf Manns *Faustus*-Roman der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich zu machen und somit auch neue Sichtweisen auf ein sonst breit rezipiertes Werk zu eröffnen.[11] Zu erwarten ist also einerseits die Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* und andererseits die Analyse von Kontinuitäten und Differenzen zwischen literarischer Vorlage und intermedialer Transposition oder Bezugnahme. Dies geschieht, wie vorher erläutert, sowohl durch die Berücksichtigung des Entstehungskontextes des jeweiligen Musikwerkes als auch mittels der Anwendung und ggf. Erweiterung des analytischen Instrumentariums der Intermedialitätsforschung. Diesem letzten Punkt entsprechend ermöglicht die Untersuchung der Primärwerke eine Überprüfung der Kategorien, die für den Medienvergleich konzipiert wurden: Beispielsweise schließt das neunte Kapitel dieser Studie mit der Beobachtung, dass es für die Analyse intermedialer Effekte sehr ergiebig ist, etwa nicht nur von Verstärkung einer Mikroform aus der literarischen Vorlage im neuen Medium zu sprechen, sondern auch diesen Effekt als skalar und variabel aufzufassen.[12] Hans Werner Henze (teil-)reproduziert im letzten Satz seiner instrumentalen Komposition nach Thomas Manns Roman die Schwerdtfeger-Episode und Charakteristika dieser Geigerfigur ausgerechnet in einem Violinkonzert: Somit werden sowohl das Violinkonzert, das Leverkühn für ihn schreibt als auch Eigenschaften des Geigenspiels von Schwerdtfeger, dem sich die Forschungsliteratur kaum zugewendet hat, in die Musik transferiert. Dadurch wird die literarische Vorlage stark verstärkt: Eine qualitative Ausdifferenzierung dieses intermedialen Effekts führt demnach zu einer größeren Genauigkeit in der Analyse und zu einer besseren Beschreibung des jeweiligen Werkes nach *Doktor Faustus*.

Die vorigen Ausführungen rücken bereits die Wichtigkeit des Forschungsparadigmas der Intermedialität für die Ziele dieser Untersuchung ins Zentrum. Unter methodologischen Gesichtspunkten besteht ein wichtiges Postulat der vorliegenden Studie in der Annahme, dass sich die kompositorische Rezeptionsgeschichte

[11] Von ca. 18 Kompositionen mussten aus verschiedenen Gründen (z. B. Umfang, Unauffindbarkeit der Quellen, Verortung der vorliegenden Studie in der Musikliteraturforschung oder zu eingeschränktem Bezug auf den Roman) fünf ausgelassen werden. Für eine detaillierte Liste aller intermedialen Transpositionen bzw. Bezugnahmen sei hier auf die mehrfach aktualisierte Datenbank Schneiders (siehe Fußnote 8) und Sorg: Beziehungszauber, S. 307 ff. verwiesen.

[12] Vgl. 9.2.1.

von *Doktor Faustus* in der analytischen Praxis nur durch ein genuin interdisziplinäres Vorgehen rekonstruieren lässt. Als direkte Konsequenz wird hier keine Auswahl zwischen den drei von Scher identifizierten Gegenstandsbereichen musikliterarischer intermedialer Forschung („Musik in der Literatur",[13] „Musik und Literatur"[14] und „Literatur in der Musik"[15]) getroffen. Vielmehr behandelt diese Studie alle drei Bereiche. „[W]erk-/aufführungsintern nachweisbare"[16] und „werk-/aufführungsübergreifend erschließbare"[17] Intermedialitätsbezüge, die also entweder am jeweiligen Werk bzw. an der jeweiligen Aufführung oder außerhalb des Werkes bzw. der Aufführung z. B. durch den Vergleich mit einem anderen Werk bzw. einer anderen Aufführung festzumachen sind, werden kombiniert und bilden das analytische Werkzeug. Diese interdisziplinäre Doppelperspektive, die sich weder rein literaturzentriert noch rein musikzentriert versteht, scheint für eine Tandem-Untersuchung wie sie diese Arbeit darstellt, besonders angebracht zu sein: Um die von Mediengrenzen ermöglichten Spielräume beschreiben zu können, hilft sowohl das Bewusstsein für mediale Differenzen als auch der Blick vom Feld der Literatur auf die Musik und *vice versa*.[18] So können die komplexen, zirkulären Verweisstrukturen zwischen den beiden Diskursen, die beim Transponieren oder Sich-Beziehen auf Thomas Manns Roman entstehen, erfasst werden.

Im Folgenden sei die Struktur der Arbeit kurz geschildert. Wie bereits angedeutet, kristallisierten sich aus der Recherche nach Kompositionen zu Thomas Manns *Doktor Faustus* einige Gemeinsamkeiten heraus, die hauptsächlich mit der Auswahl einer bestimmten Mikroform als Vorlage des Komponierens zu tun haben. Diese Feststellung ermöglicht eine erste Einordnung der Kompositionen nach transponierten fiktiven Werken (z. B. der *Apocalipsis cum figuris*)[19] oder

[13] Scher, Steven Paul: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 9–25, hier: S. 14.

[14] Ebd.

[15] Ebd.

[16] Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 98.

[17] Ebd.

[18] Dazu vgl. Kap. 1 sowie Rajewsky, Irina O.: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 117 (2007) H. 1, S. 25–68, hier: S. 63 u. auf Gess, Nicola u. Alexander Honold: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 1–14, hier: S. 12 f.

[19] Vgl. Kap. 4.

Figuren (z. B. Rudolf Schwerdtfeger),[20] was sich auch in der Struktur der Arbeit niederschlägt: Der zweite Teil befasst sich mit den fiktiven Werken und der dritte Teil mit den Figuren. Warum diese Untergliederung? Weil sich die Analyse mit leicht unterschiedlichen Gegenständen und methodischen Ansätzen befasst, wie es im Folgenden veranschaulicht werden soll. Nimmt man die fiktiven Werke Leverkühns in den Blick, so steht die Umsetzung vor allem des intermedialen *telling* durch die Erzählinstanz Zeitblom, d. h. seine Beschreibungen von Leverkühns Werken, im Medium der Musik im Vordergrund. Dieses Prozedere lässt sich unter der Formel *von der Musik im Text zur Musik in der Musik* resümieren. Wendet sich die Analyse hingegen einer Figur aus dem Roman zu, so befasst sie sich primär mit dem Transfer von Figurencharakteristika vom Text in die Musik. In einem Erzähltext wird der Leser*innenschaft eine Figur hauptsächlich durch narratologisches *telling* und *showing*, also durch Kommentare der Erzählinstanz oder das bloße Zeigen von Eigenschaften präsentiert. In einer Oper kann eine Figur z. B. durch den Text, die Gestik und die Mimik sowie den Stimmtypus charakterisiert werden. In einem instrumentalen Werk ist die Figurencharakterisierung bis zu einem gewissen Grad möglich, nämlich beispielsweise durch paratextuelle Angaben oder durch Instrumente, die man mit der jeweiligen Figur verbinden kann. Es liegt nahe, dass sich folglich Teil drei mit unterschiedlichen Kategorien aus der narratologischen und intermedialen Forschung auseinandersetzt. Das in diesem Teil angewandte Prozedere lässt sich unter der Formel *vom Text im Text zum Text in der Musik* subsumieren. Teil eins dient einer ausführlichen Schilderung der Forschungsziele und der Methode, die später im Laufe der Arbeit Anwendung findet, und widmet sich einer den ersten Reaktionen auf Thomas Manns Roman, nämlich dem Libretto von Eislers *Johann Faustus* (1952), das vom Komponisten nie vollständig vertont wurde. Dieses Werk wird im ersten Teil behandelt, einerseits weil es sich um eine intermediale Bezugnahme handelt, die nicht nur auf Thomas Manns *Doktor Faustus*, sondern z. B. auch auf Goethes *Faust* Bezug nimmt, andererseits weil es über keine Musik verfügt. Die Untersuchung von Eislers Werk bietet allerdings einen guten Einstieg in die Praxis des Medienvergleichs.

Die Kapitel von Teil zwei und drei weisen eine zweiteilige Struktur auf, die den vorher präsentierten Formeln, nämlich *von der Musik im Text zur Musik in der Musik* und *vom Text im Text zum Text in der Musik*, Rechnung tragen. Dementsprechend werden, ausgehend von einer Analyse des Romans, die Kompositionen untersucht. Die Leser*innenschaft hat somit die beiden Schritte und Felder der Analyse, Literatur und Musik, stets vor Augen.

[20] Vgl. Kap. 9.

Nun könnte die Frage entstehen, warum Thomas Manns Roman für diese Untersuchung gewählt wurde. *Doktor Faustus* ist bekanntlich nicht der einzige Musikroman der deutschsprachigen Literatur: Als vergleichbare Werke aus dem 20. Jahrhundert seien exemplarisch Franz Werfels *Verdi* (1924), Klaus Manns *Symphonie Pathétique* (1935), Hermann Hesses*Das Glasperlenspiel* (1943), Thomas Bernhards *Der Untergeher* (1983) oder Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) erwähnt. Abgesehen davon, dass für diese Werke keine oder sehr wenige darauf bezogene Kompositionen auffindbar sind,[21] liegt es nahe, dass es sich bei *Doktor Faustus* um einen Roman handelt, der aufgrund seiner komplexen *verbal music* immer wieder einen gängigen Untersuchungsgegenstand literaturzentrierter Intermedialität darstellt[22] und auf den die Neue Musik durch Kompositionen vielfältiger Art reagiert hat, z. B. mit elektronischer Musik, Oper, Monodrama, Werken mit Instrumenten aus der norwegischen Volksmusik oder auch rein instrumentaler Musik für diverse Besetzungen.[23] Die zentrale Provokation dieses Romans, nämlich die Verbindung der Neuen Musik mit dem Dämonischen, hat offenbar auf die zeitgenössische Musik intensiv eingewirkt.

Die Musik in *Doktor Faustus* – in Form etwa von Klangchiffren, Musikerfiguren, fiktiven Musikwerken und musikwissenschaftlichen Diskursen zur Sterilität der Kunst und zum Spätwerk Beethovens – bildet den Ausgangspunkt des Komponierens. Der Roman wird somit in das Medium der Musik oder in die Plurimedialität der Oper transferiert und verlässt daher zum Teil das Gebiet der Literatur, indem zugleich aber vom Gebiet der Musik aus immer wieder auf die literarische Vorlage durch Evokation, Simulation oder (Teil-)reproduktion

---

[21] Z. B. zu Hesses *Das Glasperlenspiel*: Günter Bialas' *Musik des Weltalls* für Violine und Klavier (1945/46; stark beschädigtes Manuskript), Tomás Marco Aragóns *Glasperlenspiel* für 2 Klaviere (1993/94), Luca Antignanis *Il giuoco delle perle di vetro* für Orchester (2006); zu Bernhards *Der Untergeher*: David Langs Oper *the loser* (2016); zu Jelineks *Die Klavierspielerin*: Patricia Jüngers Melodram in einem Akt *Die Klavierspielerin* (1989). Siehe Schneider, F. u. M.: Hesse, Hermann. In: Klassikthemen. <http://klassikthemen.de/datakat.php?site=1&var1=wert1&var2=wert2&one=hesse> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Meyer, Gabriele E.: Bialas, Günter: Werkverzeichnis. Kassel (u. a.): Bärenreiter 2003, S. 42; Resch, Inka (u. a.): the loser. In: David Lang Music. <https://davidlangmusic.com/music/loser> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Unseld, Melanie: Art. Jelinek, Elfriede, Werke. In: MGG Online. 26.07.2017. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50998> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[22] Es erscheint kaum ein Sammelband zur musikliterarischen Intermedialität, der nicht auf Thomas Manns Roman eingeht. Siehe etwa Scher, S. P. (Hrsg.): Literatur und Musik; Calzoni, Kofler u. Savietto (Hrsg.): Intermedialität – Multimedialität; Gess u. Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik.

[23] Siehe etwa die Aufsätze von Honold, W. Wolf und Lubkoll (Fußnote 7). Zum Begriff ‚*verbal music*' vgl. Scher, S. P.: Verbal Music in German Literature. New Haven/London: Yale University Press 1968.

Bezug genommen wird. *Doktor Faustus* selbst verdankt seine Entstehung Diskursen und Mythen, die ebenfalls dem Bereich der Musik- und Musikwissenschaft entspringen. Im Zentrum des Romans steht zudem auch die Beschreibung von Kompositionstechniken und -tendenzen der Neuen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, etwa Schönbergs „*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“,[24] die im Rahmen von Werken rezipiert werden, die sich ähnlicher Musikstile bedienen oder von ihnen ausgehen, und die sich sogar – wie im Fall von Konrad Boehmers *Apocalipsis cum figuris* – mit ähnlichen kompositorischen Anliegen (z. B. der Denaturierung des Klangs) beschäftigen.[25] Die Folgen dieses Transfers in das Medium der Musik sind unterschiedlicher Art: Humphrey Searle versucht beispielsweise, das intermediale *telling* des Romans umzusetzen,[26] Fine und Hagen schreiben eine Komposition für das von der Erzählinstanz gespielte Instrument (die Viola d'amore) bzw. für ein affines (die Hardangerfiedel).[27] Im neuen Medium wird zudem auf dieselben Akteur*innen der Musikgeschichte und -philosophie (z. B.: Beethoven, Adorno, Schönberg, Strawinsky) Bezug genommen – und diese Kompositionen werden manchmal sogar in Kontexten wie den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt, die ebenfalls im Roman Erwähnung finden. Die Leser*innenschaft erwartet daher ein sehr heterogenes und vielfältiges Korpus an Musikwerken.

Die vorliegende Studie füllt eine Forschungslücke, indem sie die kompositorische Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* aus einer intermedialen Perspektive beleuchtet. Kontinuitäten und Differenzen zwischen Roman und Kompositionen stehen im Zentrum, während zugleich das Instrumentarium der Intermedialitätsforschung erprobt, erweitert und aktualisiert wird. Ausgehend vom heuristisch produktiven und dynamischen Potenzial der Mediengrenze wird darüber hinaus auch ein Mehrwert der Literatur, der Musik und des Austausches zwischen Literatur und Musik Konturen gewinnen. Um diesen Mehrwert veranschaulichen zu können, wird sich nun diese Arbeit auf die Spuren jener zirkulären, rückkoppelnden Effekte (Text – Musik – Text) begeben, die aus der gleichzeitigen Analyse von Roman und Kompositionen hervorgehen und sogar Neulektüren von sonst weit rezipierten literarischen Werken wie *Doktor Faustus* zu bewirken vermögen.

---

[24] Schönberg, Arnold: Komposition mit zwölf Tönen. In: Ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 72–96, hier: S. 75, Herv. i. O.

[25] Vgl. 4.2.1.

[26] Vgl. 4.2.3 u. 5.2.4.

[27] Vgl. 7.2.

Inhaltsverzeichnis

Teil II Adrian Leverkühns Werke

Teil I

Intermedialität und intermediale Analysen



1 Forschungsziele und Methode

Gegenstand dieser Untersuchung sind Werke, die das Resultat komplexer und vielfältiger Medienkombinationen, intermedialer Transfers und Transformationen sind oder an denen sich zahlreiche intra-, inter- und transmediale Bezüge erkennen lassen.[1] Zunächst einmal ist Thomas Manns *Doktor Faustus* selbst ein sehr geeigneter literarischer Text zur Erforschung von Intermedialität, da er die Grenzen der Literatur mehrfach überschreitet und eine Annäherung an bildende Kunst und Musik wagt.[2] Auch enthält diese Arbeit Analysen von Kompositionen und Werken, die verschiedene Medien, wie etwa Manzonis *Doktor Faustus*[3] oder Boehmers *Apocalipsis cum figuris*[4] kombinieren und die auf Thomas Manns höchst kontroversen „Musiker-Roman" (Ent: 25) reagieren, indem sie Mikroformen des Romans verschiedener Art (Motive, fiktive Werke, Figuren) in ein anderes kommunikativ-semiotisches System transferieren.[5] Diese Werke, wie z. B. Hagens *To Zeitblom*[6] oder Henzes Violinkonzert[7] gehen dadurch ihrerseits an die Grenze zwischen den beiden Gebieten der Musik und der Literatur

[1]Zur hier verwendeten Terminologie, die im Folgenden erläutert wird, siehe u. a. Rajewsky, I. O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke 2002, S. 15–18 und Gess, Nicola: Intermedialität *reconsidered*. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. In: Poetica 40 (2010) H. 1–2, S. 139–168 (insb. S. 141–144).

[2]Vgl. Einleitung.

[3]Vgl. 5.2.1, 6.2, 7.2.3, 8.2.4, 10.2 u. 11.2.3.

[4]Vgl. 4.2.1.

[5]Vgl. Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 141. Gess stützt sich auf Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 14–30 (insb. Kapitel 2).

[6]Vgl. 7.2.2.

[7]Vgl. 8.2.2, 9.2 u. 11.2.2.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_1

oder kombinieren beide kommunikativ-semiotischen Systeme in einem sekundären intermedialen und plurimedialen Produkt, wie z. B. Ránkis *Leverkühns Abschied*[8] oder Lenners' *Hetaera Esmeralda*.[9] Auch auf diese Untersuchung selbst lässt sich der Begriff der Grenzüberschreitung anwenden. Um grenzüberschreitende Werke analysieren zu können, muss nicht nur die Kunst, sondern auch die Wissenschaft selbst an die Grenzen des eigenen Faches gehen und mit anderen Disziplinen interagieren. Nur so kommt man zu plausiblen Ergebnissen: Die vorliegende, von einer literarischen Vorlage ausgehenden Studie integriert aus diesem Grund musikwissenschaftliche Kategorien und Werkzeuge in das eigene Analyseinstrumentarium. Beispielsweise geht es nicht lediglich darum zu zeigen, dass bestimmte Figuren des Romans in einer Komposition wiederzufinden sind, z. B. die Figur des Teufels samt ihren drei Gestalten wie im Roman in Manzonis Oper.[10] Vielmehr ist es für die Analyse sehr fruchtbar zu untersuchen, mit welchen spezifischen Mitteln eines musikalischen Bühnenwerkes, etwa Kostüm, Bühnenbild, Stimmtypen, diese Figur realisiert wird und welche Implikationen diese Aspekte für den Kontext und das Medium bzw. die Medien der jeweiligen intermedialen Transposition haben (im Fall von Manzonis Oper: Mailand, 1989, Teatro alla Scala). Die Untersuchung der jeweiligen Rezeption des Romans geschieht somit nicht ausschließlich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und kann demnach die spezifischen Eigenschaften des neuen Mediums für umfassende Beobachtungen produktiv machen.

1.1 Begriffsklärung

Die Ausführungen der darauf folgenden Kapitel sind im intermedialen Bereich angesiedelt: Da unter die Kategorie ‚Intermedialität' verschiedene Phänomene fallen und da sich dieses Forschungsparadigma durch eine ausdifferenzierte Vielfalt an Ansätzen, Definitionen und Methoden auszeichnet,[11] erscheint eine kurze Besprechung der für die spätere Analyse verwendeten Begriffe und Kategorien unabdingbar.

[8] Vgl. 5.2.2.

[9] Vgl. 8.2.3.

[10] Vgl. 6.2.

[11] Siehe dazu Rajewsky: Intermedialität, S. 2–5.

1.1.1 Intermedialität

Zunächst werden drei Definitionen von Intermedialität vorgestellt. Nach Irina Rajewsky umfasst Intermedialität „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.[12] Werner Wolf greift im Metzler-Lexikon auf diese Definition zurück und differenziert zwischen einem weiten und einem engen Verständnis von Intermedialität: Im ersten Fall sei Intermedialität „jedes Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“[13] im zweiten Fall, also „in einem engeren, ‚werkinternen‘ Sinn analog zur Intertextualität, die eine in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes bezeichnet“,[14] sei sie „eine in einem Artefakt nachweisliche Verwendung oder (referentielle) Einbeziehung wenigstens zweier Medien“.[15] Uwe Wirth sieht Intermedialität als „transdisziplinäre ‚Schnittstelle‘ zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft“,[16] wertet sie gar als zentrales Konzept „für die Kopplung von Literaturwissenschaft und Medienkultur“[17] und weist auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs ‚Schnittstelle‘ hin, der „gleichermaßen einen Moment der Grenz*ziehung* und der Grenz*überschreitung*“[18] impliziere. Gemeinsam ist diesen Definitionen die Erwähnung des Begriffs ‚Medium‘ und nicht ‚Text‘, was auf eine Verortung der Diskussion im intermedialen und nicht im intertextuellen Bereich im Sinne eines entgrenzten Textbegriffs schließen lässt. Darüber hinaus stellen alle drei Definitionen fest, dass Intermedialität ohne Einbeziehung oder Verwendung mindestens zweier Medien nicht möglich ist (sonst würde man von ‚Intramedialität‘ oder ‚Intertextualität‘ sprechen) und dass die Analyse intermedialer Phänomene eine inter- und transdisziplinäre Perspektive voraussetzt, die zu einem verschärften

[12] Ebd., S. 13.

[13] Wolf, W.: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2013 [1998], 5. erw. und aktual. Aufl., S. 344 ff., hier: S. 344.

[14] Ebd.

[15] Ebd. Zur werkinternen und werkexternen Intermedialität siehe auch Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 98. Auf die beiden Begriffe wird später eingegangen.

[16] Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 19–38, hier: S. 19.

[17] Ebd.

[18] Ebd., Herv. i. O.

Blick über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Grenzüberschreitung, also über mediale Kontinuitäten und Differenzen, führt.

1.1.2 Medium

Eine Definition von Intermedialität hängt vom jeweiligen Verständnis des Begriffs ‚Medium' ab. In Anlehnung an Publikationen von Rajewsky und Wolf stützt sich die vorliegende Arbeit auf ein weites Konzept von Medium als ein – so Werner Wolf – „konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv".[19] Der Vorteil dieses Verständnisses gegenüber einem, das Medium als „technisch-materiell definierte[n] Übertragungskanal von Informationen"[20] begreift, liegt darin, dass man sowohl Medien wie die Literatur, die sich in der Regel eines einzigen semiotischen Systems bedienen, der schriftlich fixierten Sprache, als auch andere, z. B. das im Rahmen dieser Untersuchung wichtige Medium der Oper, das auf mehrere semiotische Systeme (Bild, Musik, Text) zurückgreift, als „‚(Einzel-)Medien'"[21] bezeichnen kann.[22]

1.1.3 Intertextualität/Intramedialität

In seiner Definition von Intermedialität „in einem engeren, ‚werkinternen' Sinn"[23] deutet Werner Wolf bereits darauf hin, dass eine Analogie zwischen Intermedialität und Intertextualität besteht, und definiert dieses letzte Phänomen als „in einem Text nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren (verbalen) Textes".[24] Geht man von einem weitgefassten Textbegriff im Sinne Kristevas aus, so wird der Text nicht nur als verbaler Text begriffen, sondern z. B. auch als

---

[19] Wolf, W.: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft (2002). In: Bernhart, Walter (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden/Boston: Brill Rodopi 2018, S. 63–91, hier: S. 65.

[20] Ebd.

[21] Rajewsky: Intermedialität, S. 7.

[22] Zum Begriff ‚Medium' siehe auch: Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG 2014, S. 21 ff.

[23] Wolf: Intermedialität, S. 344.

[24] Ebd.

bildlicher und musikalischer. Aus einer solchen Sicht heraus scheint der Begriff ‚Intermedialität' überflüssig zu sein, da die logische Konsequenz dieser „radikalen Entgrenzung und Metaphorisierung des Textbegriffs"[25] die „Entgrenzung des Intertextualitätsbegriffs"[26] selbst wäre.[27]

Folglich würde man in dieser Studie beispielsweise lediglich vom Text reden, sowohl in Bezug auf die Musik als auch auf die Literatur. Der Rückgriff aber auf einen kommunikativ-semiotisch intendierten Begriff des Mediums und infolgedessen auf den Begriff der ‚Intermedialität' ermöglicht in erster Linie die Beachtung medialer Differenzen, die in dieser Untersuchung zu einer umfassenden Rekonstruktion der jeweiligen Rezeption im neuen Medium beitragen. Wie Wirth in der bereits erwähnten Definition hervorhebt, subsumiert der Terminus ‚Intermedialität' die beiden Gesten der Grenzüberschreitung und Grenzziehung; der letztgenannte Gestus besteht etwa in der Anerkennung einiger grundlegender Unterschiede in den *Möglichkeiten* der Einbeziehung eines weiteren verbal fixierten Textes in einem Roman, was im Gegensatz zur Einbeziehung einer musikalischen Komposition in einem Roman steht, z. B. in der „Erkenntnis, daß ein literarischer Text das […] [musikalische] System nicht realisieren, sondern immer nur ‚thematisieren', ‚imitieren' oder ‚evozieren' kann".[28] Diese terminologische und systematische Grenzziehung ermöglicht eine fundierte Erfassung von Grenzüberschreitungen, welche die Potentialität der jeweiligen Medien, die einbezogen oder verwendet werden, stärker berücksichtigt. In Anlehnung an Rajewsky wird daher in der vorliegenden Studie der Begriff der Intertextualität durch den der Intramedialität weitgehend ersetzt. Dadurch soll verdeutlicht werden, dass die Analysen von dem vorher erläuterten kommunikativ-semiotischen Medium-Begriff ausgehen und als wichtige Voraussetzung die Frage ansehen, ob die betrachteten Phänomene *innerhalb* eines bestimmten Mediums oder *zwischen* zwei oder mehreren Medien, also zwei oder mehreren konventionell als unterschiedlich angesehenen kommunikativ-semiotischen Systemen, angesiedelt sind.[29]

---

[25] Rajewsky: Intermedialität, S. 48.

[26] Ebd.

[27] Vgl. auch Kristeva, Julia: Bakthine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique 13 (1967), S. 438–465.

[28] Rajewsky: Intermedialität, S. 57.

[29] Rajewsky benutzt den Terminus ‚Intertextualität' nur als Subkategorie der Intramedialität, und zwar als alternative Bezeichnung der intramedialen Einzelreferenz. Siehe etwa ebd., S. 157. Zur Unterscheidung von Intertextualität zur Intermedialität vgl. auch Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 20 f.

1.1.4 Transmedialität

Eine weitere, nötige Präzisierung der hier verwendeten Begriffe betrifft die ‚Transmedialität'. Auch in diesem Fall wird auf Rajewskys Untersuchung rekurriert, die als wichtiges Kriterium zur Unterscheidung zwischen Intermedialität und Transmedialität das Gebundensein „an eine bestimmte Medienspezifik"[30] bzw. „an eine bestimmte mediale Präsentationsform"[31] betrachtet.[32] Ihrer Auffassung nach bezeichnet Transmedialität[33]

> medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.

Beispiele für Transmedialität wären dementsprechend etwa die Parodie, die als Genre nicht nur dem Medium Literatur zugeordnet werden kann sowie christliche Motive, die als „Teil des allgemeinen Kulturguts […] nicht (mehr) an eine bestimmte mediale Präsentationsform gebunden sind".[34] Wenn beispielsweise in Kapitel vier über die *Apocalipsis cum figuris* dargestellt wird, wie sich der apokalyptische Diskurs in Thomas Manns Roman und in den Kompositionen entfaltet, dann bewegt sich die Analyse auch auf dem Gebiet der Transmedialität. Dabei verlässt sie jedoch den Bereich der Intermedialität nicht, da die behandelten Musikwerke zugleich den apokalyptischen Diskurs von *Doktor Faustus* und den apokalyptischen Diskurs im Allgemeinen (teil-)reproduzieren. Das betrifft auch die Transposition von parodistischen Elementen des Romans, etwa in Searles *Lamentation*:[35] Indem diese Medienkombination parodistische Elemente der fiktiven Kantate Leverkühns (teil-)reproduziert, setzt sie sich auch automatisch mit dem transmedialen Genre der Parodie auseinander und reproduziert und aktualisiert auch dieses in der Medienkombination. Aus diesen Beispielen geht hervor, dass die Grenzen zwischen Intermedialität und Transmedialität oft nicht scharf gezogen werden können. Besonders deutlich wird das in dieser Untersuchung,

---

[30] Rajewsky: Intermedialität, S. 73.

[31] Ebd.

[32] Andere Studien subsumieren unter ‚Transmedialität' auch Phänomene des Medienwechsels sowie intermediale Bezugnahmen. Siehe ebd., S. 207.

[33] Ebd., S. 207.

[34] Ebd., S. 73.

[35] Vgl. 5.2.4.

weil sie sich sowohl mit intermedialen Bezugnahmen als auch mit intermedialen Transpositionen[36] und Medienkombinationen beschäftigt.[37]

1.1.5 Klassifikationen und Funktionen von Intermedialität

Um die drei letztgenannten Begriffe zu erläutern, sei hier wieder auf Rajewsky verwiesen: Die Forscherin nimmt eine Untergliederung von Intermedialität in die drei Subkategorien der intermedialen Bezugnahme, des Medienwechsels und der Medienkombination vor. Die erste Subkategorie umfasse[38]

> Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln.

Nur Letzteres zeichne sich durch seine materielle Präsenz aus. Beispiele aus der vorliegenden Untersuchung wären gemäß dieser Definition die Bezugnahme auf Beethovens Neunte Symphonie, auf musikalische Klageformen oder auf die Zwölftontechnik. Die Subkategorie des Medienwechsels hat Rajewsky zufolge mit der „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium“[39] zu tun, auch in diesem Fall ist „nur letzteres […] materiell präsent“.[40] Als

---

[36] Zum Begriff siehe Fußnote 40.

[37] Siehe auch ebd., S. 104 f.

[38] Ebd., S. 19.

[39] Ebd.

[40] Ebd. Gess kritisiert den Begriff ‚Medienwechsel‘ und schlägt, insbesondere im Kontext musikliterarischer Intermedialität, den Begriff ‚Medientransformation‘ vor (zu beachten ist aber, dass sich hier Rajewsky beim Beschreiben des Phänomens bereits des Terminus bedient): „Es geht bei musik-literarischer Intermedialität nicht um den Wechsel eines medienunabhängigen *etwas* von einem Medium ins andere, sondern um die Transformation des Mediums selbst im Sinne der Transformation medienspezifischer Eigenschaften und Verfahren“. Die Annahme eines Wechselns sei in diesem Fall besonders problematisch, speziell im Fall des „Übergang[s] von Musik in literarischen Text“ (z. B. Kontrapunkt in einem Text), „weil Musik keine medienunabhängigen, inhaltliche Substrate zugewiesen werden können, die man aus ihr herauslösen und in ein anderes Medium wechseln lassen könnte“. Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 142, Herv. i. O. Vielleicht ist diesbezüglich Wolfs Terminus der ‚intermedialen Transposition‘ zu präferieren, insofern er beide Gesten des Transfers und der medienspezifischen Transformation in den Fokus rückt. Siehe Wolf, W.: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung, S. 77 u. Ders.:

Medienwechsel lassen sich vor allem aufgrund des Bezugs auf Thomas Manns Roman, der oft durch die Paratexte programmatisch deklariert wird, die Mehrheit der hier betrachteten Kompositionen einstufen: Henzes Violinkonzert trägt z. B. den Untertitel *Drei Porträts aus dem Roman „Dr. Faustus" von Thomas Mann.*[41] Eine Ausnahme stellen etwa die Kompositionen von Hagen,[42] Ruzicka[43] und Kurz[44] dar, von denen es angebrachter wäre zu sagen, dass sie intermediale Bezugnahmen auf *Doktor Faustus* enthalten, da sehr kleine Mikroformen aus dem Roman das Medium „wechseln" und es sich daher eher um Bezugnahmen bzw. sehr kleine Einbeziehungen handelt. Die dritte Subkategorie, der sich fast alle Kompositionen dieser Studie zuordnen lassen (mit Ausnahme von Henzes Violinkonzert, Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…"* und Fines *Four pieces from „Doktor Faustus"*),[45] sind Medienkombinationen.[46] Rajewsky definiert sie als „die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien",[47] die „in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen".[48] Das wahrscheinlich beste Beispiel ist die Oper, welche – auf der reinen Ebene der Lektüre, d. h. nur anhand der Partitur – die Medien des Textes und der Musik kombiniert (zieht man die Aufführung in Betracht, so erweitert sich die Anzahl an Medien).

Des Weiteren werden bei Rajewsky intermediale Bezüge in die zwei Hauptkategorien der Einzelreferenz und Systemreferenz untergliedert.[49] Im ersten Fall wird auf ein Produkt eines anderen Mediums Bezug genommen, in *Doktor Faustus* z. B. auf Monteverdis *Lamento d'Arianna* bei der Beschreibung der *Weheklag*. Diese bloße Thematisierung von Monteverdis musikalischem Werk könnte eine Systemreferenz indizieren, also beispielsweise die Simulation oder

---

Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question (2008). In: Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 480–500.

[41] Vgl. 8.2.2.

[42] Vgl. 7.2.2.

[43] Vgl. 5.2.3.

[44] Vgl. 4.2.2.

[45] Vgl. 7.2.1, 8.2.1 u. 11.2.1.

[46] Bei W. Wolf bilden ‚Medienkombinationen' zusammen mit ‚Medienmischungen' Unterkategorien von ‚Plurimedialität'. Siehe Wolf., W.: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung, ebd.

[47] Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

[48] Ebd.

[49] Siehe etwa ebd., S. 157.

(Teil-)reproduktion musikalischer Klageformen im Roman.[50] Erster Schritt einer Intermedialitätsanalyse ist die Suche nach Markierungen im Text:[51] Die vorliegende Studie folgt eben diesem Prozedere, das sich in der analytischen Praxis strukturiert und systematisch umsetzen lässt. In Bezug auf *Doktor Faustus* lässt sich etwa feststellen, dass Monteverdis Komposition nicht einfach erwähnt wird, sondern auch eine Systemreferenz auf musikalische Klageformen indiziert. Dies bestätigt nicht nur die Einzelreferenz auf Monteverdis Werk, sondern auch die explizite Systemerwähnung eben dieser Formen, sowohl in Monteverdis Schaffen als auch in der gesamten musikalischen Tradition (nicht nur) des Abendlandes.[52] Die Systemerwähnung stellt bei Rajewsky eine Subkategorie der Oberkategorie der Systemreferenz dar: Ein semiotisches System kann einfach explizit erwähnt werden (siehe z. B. Zeitbloms explizite Erwähnung „ich spiele die Viola d'amore", DF: 12)[53] oder eine wichtige Voraussetzung für die Weiterführung der Analyse sein. Jene Markierung kann sich als Indiz für eine „fremdmedial bezogene Illusionsbildung",[54] also für eine „Systemerwähnung *qua* Transposition"[55] erweisen; dementsprechend könnte man sich fragen, ob das System, im Fall des vorher genannten Beispiels das musikalische System des Spielens der Viola d'amore, im Text auch evoziert oder simuliert wird. Wird im Text eine „Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem ‚Vergleichs'objekt und bestimmten Komponenten des […] [musikalischen] (Sub-)Systems hergestellt",[56] die „in die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Textes"[57] eingehen? Kommt es vielleicht sogar zu „einer sprachlichen Imitation der […] [musikalischen] Mikroform",[58] also zu einer Ähnlichkeitsbeziehung, die „nicht nur ‚über das Bezugssystem redend' suggeriert oder wie in anderen Fällen konstatiert, sondern tatsächlich diskursiv hergestellt wird"?[59] Beantwortet man die erste oder die zweite Frage positiv, so hat man es nicht nur mit einer expliziten Systemerwähnung, sondern zusätzlich auch jeweils mit einer evozierenden und einer simulierenden Systemerwähnung zu tun.

---

[50] Vgl. 5.1.1.

[51] Siehe etwa Rajewsky: Intermedialität, S. 113 f.

[52] Vgl. DF: 703.

[53] Vgl. Kap. 7.

[54] Rajewsky: Intermedialität, S. 111.

[55] Ebd., S. 157, Herv. i. O.

[56] Ebd., S. 91.

[57] Ebd.

[58] Ebd., S. 95.

[59] Ebd.

Die dritte Unterform der Systemerwähnung ist die „(teil-)reproduzierende Systemerwähnung“,[60] die jedoch nicht auf das genannte Beispiel angewendet werden kann, da sich das Spielen der Viola d’amore weder als medienunspezifisch noch als medial deckungsgleich begreifen lässt. (Teil-)reproduzieren lassen sich in einem anderen Medium nur medienunspezifische Elemente eines bestimmten kontaktgebenden Systems, beispielsweise „charakteristische inhaltliche Elemente, Figuren, Figurenkonstellationen, Dialog- und/oder Handlungsstrukturen“[61] eines Genres: Der transmediale apokalyptische Diskurs kann etwa in den Kompositionen, also im Medium der Musik, wohl reproduziert werden, der apokalyptische Diskurs von *Doktor Faustus* kann hingegen mit den Mitteln der Musik nur partiell wiedergegeben werden, und zwar „in seinen medienunspezifischen Bestandteilen“.[62] Medial deckungsgleiche Elemente bzw. Strukturen, die ebenfalls in einem anderen semiotischen System teilreproduziert werden können, sind etwa verbalsprachliche Komponenten: Um erneut auf Zeitbloms Beschreibung der *Weheklag* zu verweisen, lässt sich beispielsweise feststellen, dass zwar bestimmte sprachliche Elemente von Stabat Mater-Texten auch im Roman reproduziert werden können, sich aber die Makroform des musikalischen Stabat Mater nur durch ein Hinzudenken der Leser*innenschaft gänzlich wiedergeben lässt, folglich nicht mit den Mitteln des fiktionalen Textes.[63] Dies stellt einen wichtigen Unterschied zur Intramedialität dar: Bei dieser ist hingegen auch eine Systemaktualisierung möglich,[64] d. h. ein literarischer Text kann etwa bestimmte „literarische Subsysteme (spezifische Genres, Texttypen usw.)“[65] erwähnen, reproduzieren und somit aktualisieren.

Häufen sich die intermedialen Systemerwähnungen in einem Text und tauchen diese dementsprechend nicht nur in einer Passage auf, so kann es Rajewsky zufolge zu einer Systemkontamination, also zu einer „Modifikation des kontaktnehmenden in Richtung auf das kontaktgebende System“[66] kommen. Auch hier ist die Frage, ob eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung hervorgerufen wird, zentral: Eine Bejahung führt zum nächsten Schritt der Analyse, nämlich

[60] Ebd., S. 157.

[61] Ebd., S. 104.

[62] Ebd., S. 108; vgl. Kap. 4.

[63] Vgl. 5.1.1.

[64] Abgesehen davon, weist Rajewsky darauf hin, „daß ein literarischer Text stets und *per definitionem* das System ‚Literatur‘ aktualisiert“. Ebd., S. 71, Herv. i. O.

[65] Ebd., S. 71.

[66] Ebd., S. 133.

zur Unterscheidung zwischen einer „Systemkontamination *qua* Translation“[67] und einer „teilaktualisierende[n] Systemkontamination“.[68] Wichtiges Kriterium ist in diesem Fall die Feststellung der Art dieser „kontaminierenden“ Elemente.[69] Hat man es mit medienunspezifischen bzw. medial deckungsgleichen Elementen zu tun, so handelt es sich um eine teilaktualisierende Systemkontamination: Das fremdmediale System wird dadurch partiell zur Texterzeugung verwendet und folglich auch partiell aktualisiert.[70] Es konnte z. B. in dieser Studie gezeigt werden, dass sich etwa medial deckungsgleiche Mikroformen nicht nur in der Beschreibung der *Weheklag*, sondern nahezu im gesamten Roman auffinden lassen, die auf das musikalische System, und speziell auf das der musikalischen Klagen verweisen, und dass auf diese Weise eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung im Text hervorgerufen wird. Dies sprengt den Rahmen einer intermedialen (Teil-)reproduktion und ist als teilaktualisierende Systemkontamination zu werten. Wenn durchgehend medial spezifische Elemente auftreten und eine altermedial bezogenen Illusionsbildung in einem Text hervorgerufen wird, lässt sich dieses Phänomen hingegen der Subkategorie der Systemkontamination *qua* Translation zuordnen: Darunter versteht Rajewsky die „Übertragung oder Verschiebung fremdmedialer Regeln und Prinzipien auf oder in das literarische Medium“.[71] Konstituiert sich der gesamte Text so, dass Regeln und Prinzipien übertragen werden, die dem literarischen Medium nicht inhärent sind, z. B. Regeln aus der Aufführungspraxis der Viola d’amore auf das Verfassen einer fiktionalen Schrift, so sprengt das ebenfalls den Rahmen einer Systemerwähnung und tritt in das Feld der Systemkontamination *qua* Translation ein.

Uwe Wirth entwirft ein Stufenmodell von Intermedialität, das zum Teil Rajewskys Phänomenbereiche der intermedialen Bezugnahme, des Medienwechsels und der Medienkombination sowie die Arten der intermedialen Bezüge (Einzelreferenz, Systemerwähnung, Systemkontamination) integriert. Die Nullstufe der Intermedialität bestehe im bloßen „Thematisieren eines Mediums in einem anderen Medium, etwa [in] eine[r] literarische[n] Reflexion über die Malerei“,[72]

---

[67] Ebd., S. 145, Herv. i. O.

[68] Ebd.

[69] Obwohl Rajewsky betont, dass der Begriff ‚Kontamination‘ hier nicht in einem negativ konnotierten Sinne verwendet werde, scheint es schwierig, ihn im Sinne einer Befruchtung medialer Systeme zu verstehen. Siehe ebd., S. 133. Zur Metaphorizität intermedialer Begriffe sei hier auf Robert: Einführung in die Intermedialität, S. 24 verwiesen.

[70] Siehe Rajewsky: Intermedialität, S. 142 f.

[71] Ebd., S. 134.

[72] Wirth: Hypertextuelle Aufpfropfung, S. 32.

was mit Rajewskys expliziter Systemerwähnung und Werner Wolfs intermedialem *telling* korrespondiert und ebenfalls ein Indiz für „implizite Inszenierungen von Intermedialität“,[73] also für Evokation, Simulation und (Teil-)reproduktion nach Rajewsky oder intermediales *showing* laut Wolf, sein kann.[74] Die erste Stufe definiert Wirth als die „*mediale Modulation* der Konfiguration eines Zeichenverbundes“;[75] sie betreffe etwa den „Übergang von gesprochener Sprache in geschriebene“:[76] Solche Phänomene seien, so Wirth, erst dann als intermedial zu werten, „wenn sie zu einer Re-Konfiguration des Zeichenverbundsystems führen“,[77] z. B. im Fall einiger Text-Transfers wie der „Transformation von dramatischen Texten in theatrale Aufführungen“.[78] Ein Beispiel aus dieser Studie wäre etwa die Transformation von Manzonis Partitur in die Uraufführung im Teatro alla Scala: Der Vergleich zwischen gedruckter Partitur und Aufführung in den entsprechenden Abschnitten dieser Arbeit ließe sich demnach der ersten Stufe der Intermedialität nach Wirth zuordnen. Bei der zweiten Stufe der Intermedialität geht es um „die Kopplung verschieden konfigurierter Zeichenverbundsysteme – etwa die Kopplung von Text und Bild“.[79] Wirth erläutert die Besonderheit dieser Kopplung wie folgt:[80]

> Im Gegensatz zu einem multimedialen Nebeneinander ist das intermediale Miteinander durch eine integrierende *konzeptionelle* und *mediale Re-Konfiguration* ausgezeichnet. Eine derartige *Re-Konfiguration* impliziert eine technisch-mediale und eine inszenierend-konzeptionelle Modulation der performativen Rahmenbedingungen. Das Modell hierfür sind *mediale Hybridbildung* und *mediale Aufpfropfung*.

Es handelt sich der Beschreibung entsprechend um eine Medienkombination, die Konsequenzen für die performativen Rahmenbedingungen hat: So z. B. in Hagens Komposition, die durch die in der Partitur vorgesehene Moderation inmitten der Performance die sonst rein instrumentale Komposition re-konfiguriert.

---

[73] Ebd.

[74] Zum intermedialen *showing* und *telling* siehe Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 95 f. und Ders: „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Helbig (Hrsg.): Intermedialität, S. 133–164, hier: S. 133.

[75] Wirth: Hypertextuelle Aufpfropfung, S. 32, Herv. i. O.

[76] Ebd.

[77] Ebd.

[78] Ebd.

[79] Ebd.

[80] Ebd., Herv. i. O.

Die dritte Stufe der Intermedialität ist Wirth zufolge die der „*konzeptionelle*[n] *Aufpfropfung*“,[81] bei der „das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems auf ein anderes“[82] übertragen wird: Die konzeptionelle Aufpfropfung lasse sich folglich als „*Metapher* für eine *mediale Aufpfropfung*“[83] begreifen. Die Übertragung von Aufführungstechniken historischer Instrumente auf die Narration, etwa die der Scordatura, würde man demnach in diese Kategorie einordnen.[84]

Darüber hinaus unterscheidet Wirth zwischen einer von ihm sogenannten ‚harten‘ und einer ‚weichen‘ Intermedialität. Die ‚harte‘ Intermedialität sei der Stufe zwei zuzuordnen, sprich: der medialen Hybridbildung und der medialen Aufpfropfung; ihre Untersuchung benötige „ein technisches Wissen über die medialen Differenzen der gekoppelten Medien“,[85] das die ‚weiche‘ Intermedialität, welche die Stufen eins und drei betrifft, nicht voraussetze. Bei ihr reiche „ein konzeptionelles Wissen um mediale Differenzen“[86] aus. Infolgedessen sei die ‚weiche‘ Intermedialität der Gegenstandsbereich einer „‚literaturzentrierten‘ intermedialen Forschungsperspektive“[87] im Sinne Werner Wolfs. „Paradoxerweise“,[88] schreibt jedoch Uwe Wirth,[89]

> ist es nun ausgerechnet die harte Intermedialität der Stufe zwei, die dem Paradigma der Transmedialität am nächsten kommt, denn mediale Aufpfropfungen können nicht nur als Produkt einer intermedialen Kopplung, sondern auch als transmedialer Prozess des Übergangs in den Blick genommen werden: ein Prozess, in dessen Vollzug die gekoppelten Elemente ihre Identität gerade durch den Bezug zum anderen Medion, aber eben auch in Absetzung von diesem erwerben.

[81] Ebd., Herv. i. O.

[82] Ebd., S. 33.

[83] Ebd., Herv. i. O.

[84] Vgl. 7.1.2.

[85] Ebd.

[86] Ebd., S. 33.

[87] Ebd. Wirth bezieht sich hier auf die folgende Publikation Werner Wolfs: Wolf, W.: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“ (1996). In: Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 3–37.

[88] Ebd., S. 33 f.

[89] Ebd.

Während Rajewskys Kategorien eine gute analytische Basis zur Erforschung der „werk-/aufführungsintern nachweisbare[n]“[90] Intermedialität bieten, betont Wirth in dem oben erwähnten Zitat die Notwendigkeit eines doppelten Blicks im Falle einer sogenannten ‚medialen Aufpfropfung‘. Diese könne (und sollte) gleichzeitig als Produkt und als Prozess in den Blick genommen werden, was ein Sich-Hin-und-Her-Bewegen zwischen Intermedialität und Transmedialität zur Folge habe. Auch Wolf spricht von einer „werk-/aufführungsübergreifend erschließbare[n]“[91] Intermedialität, die „nicht in einem Einzelwerk […] ersichtlich“[92] wird, „sondern erst aus dem Vergleich eines Werkes mit altermedialen anderen“[93] und die er in die Unterkategorien der ‚intermedialen Transposition‘, ein Beispiel wäre die ‚Veroperung‘ eines Romans wie Manzonis *Doktor Faustus*, und der Transmedialität untergliedert.[94] Da sich die vorliegende Studie mit werkinterner und werkexterner Intermedialität beschäftigt sowie mit zahlreichen medialen Aufpfropfungen bzw. intermedialen Transpositionen, bedarf die Analyse stets eines doppelten, manchmal simultanen Blicks auf das Produkt und den Prozess und verlässt, wenn nötig, das Gebiet der Intermedialität, um mit dem der Transmedialität zu interagieren.[95]

Weitere Kategorien aus der Intermedialitätsforschung, mit denen die Analysen der vorliegenden Studie arbeiten und nach denen sich Intermedialität differenzieren lässt, werden im Folgenden näher erläutert. Dass sich diese Arbeit vor allem einer musikliterarischen Intermedialität zuordnet, ist bereits deutlich geworden. Die „beteiligten Medien“[96] der in dieser Studie behandelten intermedialen Produkte und Prozesse betreffen stets die Bereiche von Text und Musik, mit Ausnahme von Searles, Lenners und Beyers[97] Kompositionen, die jeweils auch mit Rundfunk, Kunst und Fernsehen zu tun haben: Da es sich hier nicht nur um eine ‚weiche‘ Intermedialität nach Wirth handelt, sondern auch um eine ‚harte‘, die dementsprechend von profundem technischen Wissen nicht absehen kann, werden vor allem musik- und textbezogene Aspekte solcher plurimedialen Artefakte in den Blick genommen.

---

[90] Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 98.

[91] Ebd.

[92] Ebd., S. 96.

[93] Ebd.

[94] Siehe ebd, S. 98.

[95] Jedenfalls muss hier angemerkt werden, dass Intermedialität *per definitionem* ohne werkexterne Verweise kaum nachweisbar ist: Wie lässt sich etwa die Simulation einer Sonatenform in einem Roman zeigen, wenn nicht auf Beispiele aus der Musikgeschichte verwiesen wird?

[96] Wolf, W.: Intermedialität, S. 345.

[97] Vgl. 3.3.1.

Sofern eine medienspezifische Dominanzbildung betrachtet wird, lassen sich die Kompositionen dieser Studie beiden Typologien, d. h. dem Typ „mit Dominanz eines Mediums gegenüber einem oder mehreren anderen“[98] (z. B.: Fine, Hagen und Henze) als auch dem „ohne klare Dominanz“[99] zuordnen (z. B.: Manzoni, Ránki und Searle): Es sind vor allem Medienkombinationen, bei denen sich kein klares Dominanzverhältnis feststellen lässt. Rückt „die Quantität der intermedialen Bezugnahmen“[100] in den Fokus der Klassifizierung, so lässt sich vorab festhalten, dass die hier präsentierten Kompositionen alle partiell sind, d. h. sie spiegeln nie das ganze Werk, sondern nur Teile davon wider. Auch bei Manzoni signalisiert das Wort *scene* im Untertitel der Oper, dass eine Auswahl getroffen wurde. Nur auf einer sehr theoretischen Ebene wäre es aufgrund der Textlänge möglich, einen Roman wie *Doktor Faustus* vollständig intermedial zu transponieren, was zu metamedialen Reflexionen[101] über die Erzählzeiten der Literatur und die Aufführungszeiten der Musik führt.

Die Intermedialität lässt sich auch nach ihrer Genese klassifizieren. Im Fall des Romans selbst ist sie primär, also „von Anfang an Teil des Werkkonzeptes“,[102] wie man etwa Manns Tagebucheinträgen oder der *Entstehung des „Doktor Faustus“* entnehmen kann.[103] Da sich unter diesem Aspekt die hier behandelten Kompositionen mit Romanverfilmungen gleichsetzen lassen, hat man es mit sekundärer Intermedialität zu tun, insofern alle Werke „erst im Nachhinein, […] von fremder Hand“[104] entstanden sind. Diese Beobachtung beinhaltet einige für die Analyse wichtige Implikationen: Die Kompositionen dieser Studie entstehen aus unterschiedlichen geographischen und historischen Prämissen, die u. a. für die im Werk sichtbare Rezeption des Romans eine Rolle spielen. Des Weiteren gilt es, die „Qualität des intermedialen Bezuges“[105] in Betracht zu ziehen: Wie das erfolgen kann, wird im Folgenden erläutert. Diese von Wolf vorgeschlagene Kategorisierung schließt sich an die vorher erwähnte Unterscheidung

[98] Ebd.
[99] Ebd.
[100] Ebd.
[101] Zum Begriff‚Metamedialität‘ vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 81.
[102] Wolf: Intermedialität, ebd.
[103] Vgl. etwa Ent: 13.
[104] Wolf: Intermedialität, ebd.
[105] Ebd.

nach den beteiligten Medien an. Liegt „direct or ‚overt' intermediality",[106] also „manifeste"[107] bzw. „offene"[108] Intermedialität vor, so enthält die Komposition mehr als ein Medium, die dann „in principle separately ‚quotable'" sind, z. B. Musik und Text.[109] Das Werk bzw. die Aufführung zeichnet sich folglich durch mediale Heterogenität, also durch die Ko-Präsenz mehrerer Medien aus.[110] Wenn man hingegen von „verdeckte[r]"[111] Intermedialität spricht, bleibt „die Oberfläche des betreffenden Werk-/Aufführungsteils medial homogen",[112] was zur Folge hat, dass sich die Analyse aufgrund der schwierigen Nachweisbarkeit von Intermedialität als problematischer erweist. Dies wird in der musikliterarischen Intermedialität bei der Betrachtung von Instrumentalmusik von der unter zeichentheoretischen Gesichtspunkten erschließbaren selbstreferentiellen Qualität der Musik erschwert, was dazu führt, dass sich in der Instrumentalmusik in der Regel kein intermediales *telling*, sondern nur *showing* identifizieren lässt.[113] Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…"*, Henzes Violinkonzert und Fines *Four pieces* zählen zu den wenigen verdeckten intermedialen Phänomenen dieser Studie, bei denen u. a. paratextuelle Angaben zur Nachweisbarkeit der Intermedialität beitragen und doch auch Verweise auf Außermusikalisches in einer instrumentalen Form ermöglichen.[114]

Die vorliegende Studie beschränkt sich jedoch nicht ausschließlich auf die Erfassung und Beschreibung intermedialer und transmedialer Phänomene im Roman und in den Kompositionen, sondern sie geht auch der Frage nach, welche Funktionen die indizierten Strategien, die eine doppelte Perspektive, d. h. werkintern und werkextern, folglich auf Produkt und Prozess erforderlich machen,

---

[106] Wolf, W.: Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies (1999). In: Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 238–258, hier: S. 243.

[107] Wolf: Intermedialität, S. 345.

[108] Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 98.

[109] Wolf: Musicalized Fiction, S. 243.

[110] Wolf: Musik in Literatur: *Showing*, S. 98.

[111] Ebd.

[112] Ebd.

[113] Siehe ebd., S. 97; Calzoni, Raul, Peter Kofler u. Valentina Savietto: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Intermedialität – Multimedialität, S. 9–19, hier: S. 12 f.; Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache (1956/57). In: Knaus, Jakob (Hrsg.): Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen: Niemeyer 1973, S. 71–74; Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. Übers. v. Jürgen Trabant. München: Fink, S. 104–107.

[114] Siehe Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 492.

übernehmen.[115] Mediale Kontinuitäten und Differenzen rücken somit in den Fokus: Es geht nicht nur darum, was in das Musikwerk transponiert wird, sondern auch darum, wie das geschieht. Dadurch wird man zwangsläufig mit der Frage konfrontiert, ob sich dies nur als Resultat einer bestimmten Rezeptionsweise erklären lässt[116] oder vielleicht der Schwierigkeit entspringt, im Medium der Musik oder z. B. im plurimedialen Format der Oper oder des Monodramas bestimmte Mikroformen des Romans zu reproduzieren.

Als letzter Punkt dieses Unterabschnitts lohnt es sich, nun der Frage nachzugehen, wie diese Effekte und Funktionen von Intermedialität benannt und dementsprechend eingeordnet werden können. Gess schlägt bezüglich der Funktion von Musik im Verhältnis zum Text im Kontext von Medienkombinationen einige Kategorien, die für die Analyse eines einzigen Produkts gedacht sind, vor: „Verstärkung, Kommentierung“,[117] „Infragestellung“,[118] „Verfremdung“[119] und Ergänzung.[120] Des Weiteren weist die Forscherin darauf hin, dass die Differenz zwischen Text und Musik „minimiert“[121] oder „gerade herausgestellt und konturiert werden“[122] kann. Diese Arbeit bedient sich des Vokabulars von Gess’ Aufsatz, das nicht nur für die Betrachtung eines einzigen intermedialen Produktes wie im genannten Text, sondern in der vorliegenden Untersuchung auch für die Analyse zweier intermedialen Produkte verwendet wird (sozusagen eines *Genoproduktes und eines *Phänoproduktes): In welchem Verhältnis steht etwa die *Apocalipsis cum figuris* von Boehmer zu Thomas Manns Roman? Beide Produkte, Vorlage und Komposition, werden in die Analyse einbezogen. Im Laufe der Studie werden zudem neue Benennungen für die Untersuchung intermedialer Effekte vorgeschlagen: So ist etwa von Revision zu sprechen, wenn eine Mikroform aus dem Roman nicht nur in Frage gestellt, sondern auch einer Revision unterzogen wird. Beispielsweise revidieren einige Kompositionen Leverkühns Absicht

[115] Bereits Rajewsky betont, die intermediale Analyse solle sich nicht nur auf eine Kategorisierung beschränken, sondern auch die Funktionen intermedialer Phänomene mit einbeziehen. Vgl. etwa Rajewsky: Intermedialität, S. 111.

[116] Siehe diesbezüglich die in Anlehnung an Kramer und Georgiades von Arne Stollberg vorgestellten semantischen Typologien der Textvertonung: Stollberg, Arne: Kombination von Literatur und Musik. In: Gess u. Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 57–77, hier: S. 64.

[117] Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 152.

[118] Ebd.

[119] Ebd., S. 156.

[120] Vgl. ebd., S. 141.

[121] Ebd., S. 158.

[122] Ebd.

einer Zurücknahme der Neunten Symphonie, indem sie Zitate aus Beethovens letztem symphonischen Werk in das eigene Material integrieren. Somit stellen sie die Unmöglichkeit von Leverkühns Versuch heraus. Schließlich kann durch die Musik der Text „hörbar" werden, was beispielsweise bei Searle deutlich wird, der sich zum Ziel setzt, Zeitbloms Beschreibungen von Leverkühns Umsetzung der Zwölftontechnik erklingen zu lassen.

1.1.6 Narrativität in der instrumentalen Musik?

Nicht selten interagiert zudem die Analyse mit Kategorien im Sinne einer transmedialen und intermedialen Narratologie und wirft die Frage auf, wie etwa bestimmte Motive des Romans in der Vertonung (teil-)reproduziert werden oder ob sich narrative Strategien der Vorlage in der Komposition wiederfinden lassen und wie es überhaupt möglich ist, beispielsweise Unzuverlässigkeit im Medium der Musik darzustellen.[123] Die Untersuchungsperspektive ist auch in diesem Fall werkintern und werkextern, transmedial und intermedial und kombiniert das Instrumentarium der Intermedialitätsforschung mit dem der Narratologie. Insofern entspringt diese Studie dem doppelten Wunsch, eine Forschungslücke in der sonst stark ausdifferenzierten Forschungsliteratur zu Thomas Manns *Doktor Faustus* zu füllen und Rajewskys Aufforderung nachzukommen, intermediale Kategorien auf immer unterschiedliche Artefakte anzuwenden, um sie dadurch zu erproben, zu erweitern und vielleicht auch zu revidieren.[124]

An dieser Stelle scheint eine methodische und begriffliche Präzisierung bezüglich der Positionierung dieser Untersuchung der transmedialen Narratologie gegenüber sinnvoll, die sich auch mit der Frage – von Werner Wolf zu Recht als „vexed problem"[125] bezeichnet – nach der Narrativität von Instrumentalmusik

---

[123] Vgl. dazu z. B. Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 482; Ders: Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music). In: Narrative 25 (2017) H. 3, S. 256–285; Nünning, Vera u. Ansgar Nünning: Dies.: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Dies. (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 1–22; Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): Narrative Across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln/London: University of Nebraska Press 2004; Dies.: On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology. In: Meister, Jan Christoph (Hrsg., in Zusammenarbeit mit Tom Kindt u. Wilhelm Schernus): Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity. Berlin/New York: de Gruyter 2005, S. 1–23.

[124] Siehe Rajewsky: Intermedialität, S. 181.

[125] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 480.

verknüpft, da der Gegenstand der Studie auch rein instrumentale Kompositionen bilden. Das Narrative muss in diesem Fall im weiteren Sinne aufgefasst werden, was eine Abstrahierung voraussetzt:[126] Folglich soll eine Perspektive eingenommen werden, die – so Rajewsky –[127]

> *jenseits* bzw. *über* den einzelnen Medien verankert ist, um von diesem Blickpunkt aus unterschiedliche Manifestationsformen des i. w. S. Narrativen und damit zugleich modalen Gemeinsamkeiten und Differenzen verschiedener Genera Rechnung zu tragen, ohne dabei ein bestimmtes Medium, eine bestimmte Gattung oder einen bestimmten Erzählmodus zu privilegieren und zu einer Fundierungskategorie ‚des Narrativen' zu erheben.

Eine transmediale Narratologie, die „metonymisch gesprochen"[128] von Genettes modaler Narratologie ausgeht,[129] hält auch diese Studie in Anlehnung an Rajewsky für eine widersprüchliche Analysebasis: Es besteht die Gefahr eines – so Marie-Laure Ryan, die doch als eine der ersten Forscherinnen für eine transmediale Narratologie plädiert – „indiscriminating transfer of concepts",[130] die ursprünglich für die Erforschung fiktionaler literarischer Texte konzipiert wurden.[131]

In einigen Aufsätzen zur Narrativität von Instrumentalmusik listet Wolf mithilfe eines prototypisch-kognitiven Ansatzes Stimuli instrumentaler Musikwerke, die Narrativität induzieren, auf. Diese Auflistung beruht auf der Feststellung obligatorischer und fakultativer Narrateme prototypischen Erzählens, wie z. B. Zeit, Raum, Figuren und Erzählinstanz, die beweisen, dass Narrativität ein graduierbares Phänomen ist, und der Erfassung von Narrativität in verschiedenen

---

[126] Siehe Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1993, S. 117.

[127] Rajewsky, I. O.: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln, S. 34, Herv. i. O.

[128] Ebd.

[129] Siehe Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994, S. 200 f.

[130] Ryan: Narrative Across Media, S. 34. Vgl. Auch Rajewsky, I.: Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate. In: Between 8 (November 2018) H. 16, S. 1– 24.

[131] Siehe auch Rajewsky: Percorsi transmediali, S. 18. Des Weiteren hebt u. a. Meister hervor, dass, obwohl seine Kategorien und Begriffe schnell zur narratologischen *lingua franca* geworden sind, Genette in seinen Texten keinen Anspruch erhebt, eine komplett kohärente und umfassende Narrativitätstheorie zu entwerfen, da er zudem nur Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* analysiert. Meister, Jan Christoph: Narratology. In: Interdisciplinary Center for Narratology (Hrsg.): the living handbook of narratology. 2011. <https://www.lhn.unihamburg.de/node/48.html >(letzter Zugriff: 21.08.2020), Abschnitt 3.3.

Medien und Gattungen dienen. Dieser Ansatz ermöglicht jedoch keine komplett „medienübergreifende[] ‚Draufsicht'“:[132] Einerseits wird als Beispiel für eine prototypische Form des Erzählens eine Erzählform genannt, nämlich das Märchen, die das Primat verbalen Erzählens wieder betont, andererseits wirft der implizite Zusammenhang von Prototypen und Normalitätskonstruktionen Fragen zur terminologischen Adäquatheit auf. Zurecht unterstreicht allerdings Schmidt, dass sich der theoretische Rahmen der kognitiven Forschung mit ihrer Berücksichtigung der Wirkung auf die Rezipient*innen für die Beantwortung der Frage nach der Narrativität von Instrumentalmusik gut eignen könnte.[133] Großes Verdienst von Wolfs Aufsätzen ist zudem, dass dort ein methodologischer Ansatz zur Identifikation von Elementen, die Narrativität hervorrufen, skizziert wird. Dies kann sowohl durch kompositionsexterne Stimuli wie kulturellen und historischen Kontext und Tendenzen im Gesamtwerk bestimmter Komponist*innen als auch durch kompositionsinterne Stimuli wie Paratexte geschehen: Auch die vorliegende Studie folgt bei der Analyse von Instrumentalkompositionen dieser Methode und schließt sich somit der Auffassung an, dass Instrumentalmusik eher als „*narrative-inducing*“[134] zu betrachten sei. Die Bezugnahme auf Passagen und Figuren aus Thomas Manns Roman erleichtert dann auch in den hier betrachteten instrumentalen Kompositionen die Identifikation von Momenten, die Narrativität induzieren. Nicht nur unter dem Aspekt der Narrativität lässt sich Instrumentalmusik analysieren: Vielmehr ist die Deskriptivität in vielen Fällen – u. a. auf die Affinität von Musik und Lyrik zurückzuführen –[135] heuristisch produktiv.

1.1.7 Mediengrenze

Eine letzte, nötige Präzisierung betrifft den für die Erforschung von Intermedialität zentralen Begriff der ‚Mediengrenze'. Dieser wurde in diesem Kapitel auch für die Beschreibung von Thomas Manns Roman verwendet; zunächst wird hier

[132] Rajewsky: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln, S. 34.

[133] Vgl. Schmidt, Matthias: Literatur in (Instrumental-)musik. In: Gess, Nicola u. Honold, Alexander (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 114–128, hier S. 115.

[134] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 496, Herv. i. O. Die Übersetzung dieses Konzeptes ins Deutsche als ‚Narrationsinduktion/Narrativitätsinduktion' verdankt die Verfasserin Vorträgen und Erläuterungen von Werner Wolf im Rahmen der Summer School 2019 „Konstanten und Varianten des Erzählens in transgenerischen und transmedialen Kontexten“ (Saint-Hippolyte, 06.–10.08.2019).

[135] Schmidt: Literatur in (Instrumental-)musik, S. 119.

auf ein Zitat aus Manns *Entstehung des „Doktor Faustus“* verwiesen, in dem er das Wesen und die Aufgabe der Kunst folgendermaßen beschreibt:

> [W]as sonst wäre es uns jemals zu tun, als unser Äußerstes zu geben? Alle Kunst, die den Namen verdient, zeugt von diesem Willen zum Letzten, dieser Entschlossenheit an die Grenze zu gehen, trägt das Signum, die Wundmale des „utmost“. (Ent: 123)

Kunst zu produzieren heiße den Weg bis zu ihrer Grenze zu wagen; zugleich sei dieser Versuch nicht völlig harmlos und schließe eine gewisse Verletzbarkeit ein. Thomas Mann nimmt hier auf Kunstgrenzen Bezug, bedient sich aber gleichermaßen der Metapher der ‚Grenze‘, ebenfalls in Verbindung mit künstlerischen Artefakten. Rajewsky kommt bezüglich der Funktion dieses Konzeptes zu folgender Aussage:[136]

> Damit geht der Versuch einher, ein Umdenken hinsichtlich des Konzepts der Grenze und der Setzung von Differenzen zu befördern und von deren Auffassung im Sinne statischer Taxonomien, wie dies topisch mit dem Strukturalismus verbunden wird, zum dynamischen Potenzial der Grenzen selbst zu gelangen.

Auch die vorliegende Studie vertritt diese Auffassung von Mediengrenze und konzentriert sich auf den dynamischen, produktiven Austausch zwischen den Feldern der Literatur und der Musik sowie auf die zirkulären Verweisstrukturen, die dadurch entstehen. Eine Nivellierung von Mediendifferenzen und Gattungskonventionen würde die „Möglichkeiten und Freiräume“,[137] „die sich für die künstlerische bzw. kulturelle Praxis durch konventionelle Setzungen auf verschiedensten Ebenen ergeben“,[138] kaum beobachtbar machen. Die Betrachtung von Grenzen als „Ermöglichungsstrukturen, als Spielräume“,[139] scheint besonders bei der Analyse von Kompositionen der Neuen Musik ergiebig, insofern sie oft auf Experimentieren beruhen. Um einige Beispiele aus dieser Untersuchung zu nennen: Lars Petter Hagen experimentiert in *To Zeitblom* mit der Grenze zwischen Volksmusik und klassischer Musik sowie zwischen theatralischen und musikalischen Konventionen und Konrad Boehmer kombiniert ebenfalls populäre Musikgenres mit elektronischer Musik. Tatsächliche Grenzen existieren nicht, es handelt sich um ein aus heuristischen Gründen eingeführtes Analysekonzept, das

[136] Rajewsky: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln, S. 38.
[137] Ebd., S. 63.
[138] Ebd.
[139] Ebd.

u. a. historische Kontextualisierungen und einen verschärften Blick auf den Raum des Dazwischen fördert.[140]

1.2 Quellen

Die Analyse der Kompositionen stützt sich auf Partituren, Aufnahmen und Inszenierungen, um allen Dimensionen der jeweiligen musikalischen Form gerecht zu werden, welche auch die Besonderheit des Mediums selbst ausmachen und die Notwendigkeit eines kommunikativ-semiotischen Deutungsparadigmas noch deutlicher herausstellen. Im Fall von Medienkombinationen ist es außerdem gerade die Kopplung dieser Medien, die zu untersuchen sind, insofern sie der Transposition des literarischen Textes auch durch die Inszenierung neue Konnotationen verleihen kann.[141] Selbstkommentare, Selbstaussagen von Autor*innen sowie biographische Informationen zu ihnen (dies betrifft auch den ersten Teil jedes Kapitels zum Roman) dienen lediglich der Kontextualisierung; generell folgt die vorliegende Studie diesbezüglich dem von Stefan Börnchen in seiner Monographie vorgeschlagenen und umgesetzten Prozedere Manns Selbstaussagen gegenüber, das er – Bezug nehmend auf Paul de Man – wie folgt beschreibt:[142]

> Eine Interpretation kann sich auf Selbstkommentare des Autors Thomas Manns stützen, muß aber diese wie alle anderen Texte interpretieren: Denn in den – wie gesehen: widersprüchlichen – Selbstaussagen tritt nicht die Absicht des Autors klar und eindeutig zu Tage. In Hinsicht auf Selbstkommentare gilt nach wie vor Paul de Mans Wort, daß „die einzige irreduzible ‚Intention' eines Textes die seiner Konstituierung ist".

Neben der Präzisierung, wie die Untersuchung mit den Selbstaussagen Thomas Manns umgeht, scheint hier eine zweite Präzisierung wichtig. Den Leser*innen

---

[140] Siehe dazu auch Backe, Hans-Joachim: Medialität und Gattung. In: Zymner, Rüdiger (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler 2010, S. 105 ff., hier: S. 105; Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript 2005; Elleström, Lars (Hrsg.): Media Borders, Multimodality and Intermediality. Basingstoke (u. a.): Palgrave Macmillan 2010 (insb. Part II u. Part V).

[141] Siehe auch Stollberg: Kombination von Literatur und Musik, S. 71.

[142] Börnchen: Kryptenhall, S. 72 (Zitat aus: de Man, Paul: Lesen (Proust). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [New Haven 1979], S. 91–117, hier: S. 98).

wird sicherlich auffallen, dass die Analysen wiederholt auf Adornos Musikphilosophie rekurrieren, was eine Konstante der meisten Publikationen zu *Doktor Faustus* darstellt. In der Forschungsliteratur zum Roman wird nicht selten anhand biographischer Dokumente unterschiedlicher Art der Frage nachgegangen, welche Rolle denn Adorno bei der Entstehung von Thomas Manns Roman gespielt habe. So unterstreicht Bodo Heimann beispielsweise den bedeutenden Einfluss Adornos und zitiert aus einem Brief Schönbergs, in dem er den Philosophen als echten Kenner des von ihm entwickelten musikalischen Systems und Thomas Mann als Laien bezeichnet.[143] In einem vorher erschienenen Aufsatz (1993) vertritt auch Claudia Albert die gleiche Auffassung und kommt zum Schluss, dass „die auf das Teufelsgespräch folgenden Kompositionen Leverkühns, insbesondere also die ‚Apocalipsis cum figuris' und die Kantate ‚Dr. Fausti Weheklag' als imaginäre Werke Adornos betrachtet werden"[144] müssten. Ganz anderer Auffassung ist hingegen Matthias Schmidt: Er hebt einerseits die Einflüsse von Kreneks *Music Here and Now* hervor, um die Vielfalt von Thomas Manns konsultierten Quellen gegen die alleinige Reduzierung auf die Musikphilosophie Adornos deutlich zu machen, andererseits zeigt er anhand anderer autobiographischer Dokumente, dass sich Schönbergs Ressentiment nicht gegen Mann, sondern gegen Adorno richtete.[145] Dass sich diese Kontroverse nicht lösen lässt, auch weil sie zutiefst in einem hermeneutischen Interpretationsparadigma verankert ist, mag nun bereits deutlich geworden sein. Diese Studie zielt nicht darauf ab, Adornos Einfluss auf die Entstehung von *Doktor Faustus* zu rekonstruieren. Vielmehr möchte sie in ihrem intermedial angelegten Prozedere Bezüge beleuchten, die sowohl im Roman als auch in den Kompositionen eine Rolle spielen. Da Adornos Auffassungen im Text und in den Musikwerken mehrfach zum Tragen kommen, versteht es sich von selbst, dass diese Arbeit wiederholt auf sie verweist. Dies geht nicht aus der Absicht einer Privilegierung dieser Musikphilosophie vor anderen, sondern aus der beobachteten Sonderstellung in den Kompositionen hervor. Als Paradebeispiel dient hierfür Hagens Stück *To Zeitblom* mit seiner Parodie von Adornos

---

[143] Siehe Heimann, Bodo: Thomas Manns ‚Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Freiheit von Lessing bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Lang 2014, S. 211–228 (zu Schönbergs Brief siehe insb. S. 212).

[144] Albert, Claudia: „Doktor Faustus": Schwierigkeiten mit dem strengen Satz und Verfehlung des Bösen. In: Heinrich Mann Jahrbuch 11 (1993), S. 99–111, hier: S. 103.

[145] Vgl. Schmidt, Matthias: „Unangreifbar nur die Gestalt". Thomas Mann – Ernst Krenek – Theodor W. Adorno und die Musik im „Doktor Faustus". In: Henke, Matthias (Hrsg.): Schönheit und Verfall: Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek – (mehr als) ein Tagungsbericht (Thomas-Mann-Studien Bd. 47). Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 135–153 (zu Schönbergs Quellen siehe insb. S. 143).

theoretischen Postulaten inmitten der Aufführung. Im Prozess der Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* scheint folglich erforderlich, auf einige Schriften Adornos einzugehen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Diese Arbeit ist so strukturiert, dass jedes Kapitel aus zwei Hauptteilen besteht: Der erste Teil jeweils widmet sich Leverkühns fiktiven Werken, bestimmten Romanstellen oder Figuren. Zugleich wird eine (werkinterne) intermediale Analyse durchgeführt oder es werden hauptsächlich intradiegetische Motive und Diskurse näher beleuchtet. Den Kapitelüberschriften lässt sich entnehmen, was im Zentrum der Untersuchung steht. Der zweite Hauptteil jeweils wagt den Sprung zur werkexternen und oft auch zur harten Intermedialität und befasst sich mit Kompositionen, die Leverkühns fiktive Werke nachvertonen oder sich mit bestimmten Romanpassagen und -figuren auseinandersetzen. Hier wird vor allem untersucht, ob die vorher beleuchteten Motive und Diskurse in der Komposition wiederzufinden sind, und wenn ja, wie sie im neuen Medium dargestellt werden. Falls diese in der Komposition nicht vorliegen oder nur eine marginale Rolle spielen, dann wäre diese Feststellung für die Analyse durchaus von Bedeutung, denn sie kann zur Beobachtung führen, dass solche Motive und Diskurse im jeweiligen Musikwerk durch andere ersetzt werden, oder dass Motive und Diskurse, die vorher nicht analysiert wurden, weil sie vielleicht keine zentrale Stellung im Roman einnehmen, doch in der Komposition einen Ehrenplatz bekommen und somit verstärkt werden. All diese Beobachtungen sind symptomatisch für die Rezeption des Romans im jeweiligen Werk, der es als oberstes Ziel schließlich nachzugehen gilt: Jede intermediale Transposition bzw. Bezugnahme schreibt Thomas Manns Roman mit den eigenen Mitteln neu und fordert gleichzeitig zum aktiven Lesen und Hören auf.[146]

[146] Siehe Wirth: Hypertextuelle Aufpfropfung, S. 23; Barthes, R.: Die Lust am Text. Übers. v. Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [Paris 1973], S. 68; Ders.: S/Z. Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [Paris 1970], S. 8 ff.



2 Hanns Eislers *Johann Faustus*

Dieses Kapitel widmet sich einer der ersten Reaktionen auf Thomas Manns Roman, nämlich Hanns Eislers *Johann Faustus* (1952). Aufgrund des Druckverbots in der DDR vervollständigte Eisler sein Opernprojekt nie: Das Kapitel rekonstruiert knapp die Geschichte des Werkes und geht der Frage nach dem Status des Librettos nach, das in dieser Studie in Anlehnung an Friederike Wißmann für einen selbständigen Operntext gehalten wird. Nichtsdestotrotz wird im Kapitel versucht, Eislers Gesamtvorhaben anhand der überlieferten Skizzen darzulegen. Daneben führt das Kapitel eine kontrastive Analyse von *Doktor Faustus* und *Johann Faustus* durch und geht auf stilistische und inhaltliche Kontinuitäten und Differenzen ein. Zu den wichtigsten Gemeinsamkeiten zählt die Montage-Technik, die durch verschiedene Bezüge auf die politische, gesellschaftliche und religiöse Geschichte Deutschlands sowie durch Stilmischungen zum Tragen kommt. Unter den Differenzen ist an erster Stelle die Einordnung der beiden Werke in die Bearbeitungen des Faust-Stoffes zu erwähnen: Dank der Präsenz der Figuren Faust und Mephisto sowie dem expliziten Charakter des Teufelspaktes lässt sich diese Einordnung bei Eisler anders als bei Thomas Mann kaum bestreiten.

Von der Intermedialität aus betrachtet, lässt sich festhalten, dass Eislers *Johann Faustus* nicht als intermediale Transposition, sondern eher als intermediale Bezugnahme auf Thomas Manns Roman zu werten ist, da *Doktor Faustus* lediglich zu den Vorlagen des Werkes zählt. Aus diesem Grund befinden sich die Ausführungen zu *Johann Faustus* noch im ersten Teil der vorliegenden Studie nach dem Kapitel zu den Forschungszielen und der Methode. Die Analyse führt in die Praxis des Medienvergleichs ein, die charakteristisch für diese Untersuchung ist. Zudem macht sie auf die Wichtigkeit der Berücksichtigung des Entstehungskontextes des sekundären intermedialen Produktes aufmerksam, was einen Leitgedanken der darauf folgenden Kapitel von Teil zwei und drei darstellt.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_2

2.1 Hanns Eislers *Johann Faustus* und Thomas Manns *Doktor Faustus*: Kontinuitäten und Differenzen

Vor der kontrastiven Analyse wird zunächst einmal die Debatte um Hanns Eislers Werk kurz umrissen, um die Entstehungsbedingungen des Werkes zu veranschaulichen. 1952 veröffentlicht der Aufbau-Verlag in Berlin das Libretto von *Johann Faustus*, welches jedoch aufgrund des raschen Druckverbots in der DDR nur kurze Zeit auf dem Markt bleibt. Das Verbot ist die Konsequenz langer Diskussionen, die vor allem an der Akademie der Künste in Berlin stattfinden. Laut Gerhard Müller hätte die Oper das „Magnum opus“[1] des Komponisten werden sollen. Das sind jedoch nur Vermutungen, denn nach den heftigen Kritiken verzichtet Eisler darauf, sich mit dem Werk weiter zu beschäftigen und die Musik zu komponieren: Ausnahme sind einige Skizzen und Fragmente, die man an der Berliner Akademie der Künste einsehen kann.

Zu den erbittertsten Kritiker*innen Eislers der damaligen Zeit zählen Wilhelm Girnus und Alexander Abusch. Der eine ist der Ansicht, die Geschichte des deutschen Volkes sei bei Eisler als eine der Reaktion und als eine ausschließlich negative dargestellt.[2] Der andere findet im Operntext zahlreiche Widersprüche und kommt zur Aussage, dass Eisler mit dem *Johann Faustus* „die geistige und dichterische Bedeutung von Goethes Werk für die deutsche Nationalliteratur und für die Geschichte des deutschen Volkes bagatellisiert“[3] habe. Auch die Verteidigung des Werkes etwa durch Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und Leonhard Frank ändert nichts an der Situation.[4] Dieses Kapitel beschäftigt sich also mit einem Werk, das wahrscheinlich noch kontroverser als Manns *Doktor Faustus* ist und – so Hans Bunge – „totdiskutiert“[5] wurde. Als Beleg für Bunges Aussage reicht

[1] Müller, Gerhard: Ein deutsches Trauerspiel. Die Debatte über Eislers *Johann Faustus*. In: Eisler-Mitteilungen 30 (2002), S. 9–11, hier: S. 9.

[2] Zit. in Eisler, Hanns: [Notizen zur Faustus-Polemik IV] (1953). In: MuP, S. 295 f., hier: S. 295 f.

[3] Zit. in Bunge, Hans: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation (Reihe Brecht-Studien). Hrsg. v. Brecht-Zentrum Berlin. Berlin: BasisDruck 1991, S. 56. Während seines zweijährigen Berufsverbots verfasste Bunge diese Dokumentation, auf die hier für eine vollständige Rekonstruktion der Debatte verwiesen wird. Der Vortrag von Abusch erschien auch in *Sonntag* (17.05.1953) und in *Sinn und Form* 3 + 4 (1953) unter dem Titel „Faust – Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur“.

[4] Vgl. Bunge: Die Debatte, S. 82; Eisler: [Stellungnahme zu den 6 Fragen von Wilhelm Girnus] (1953). In: MuP, S. 296–302, hier: S. 299.

[5] Bunge: Zu dieser Ausgabe. In: Eisler: Johann Faustus. Fassung letzter Hand. Hrsg. v. Hans Bunge, mit einem Nachwort v. Werner Mittenzwei. Berlin: Henschelverlag 1983,

vielleicht bereits die Beobachtung, dass bis 1982 in der DDR keine Möglichkeit bestand, den Text aufzuführen.[6]

Thomas Manns *Doktor Faustus* ist eine der Vorlagen von Eislers *Johann Faustus*, die Hauptvorlage stellt jedoch das Puppenspiel dar. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird das Libretto als eine der ersten Reaktionen auf Manns Roman betrachtet: Die Bezeichnung ‚Vertonung' oder ‚intermediale Transposition' scheint in diesem Fall nicht wirklich adäquat, weswegen die Definition ‚intermediale Bezugnahme' präferiert wird. Auch für diesen Vergleich greift diese Studie auf das Forschungsparadigma der Intermedialität zurück: Laut der Definition von Medium, der sie folgt, ist ein Libretto Bestandteil des plurimedialen Mediums Oper.[7] Zudem besteht in der Forschungsliteratur keinerlei Konsens – was im Folgenden aufgezeigt werden soll – ob Eislers Werk für selbständig zu halten ist. Bereits diese erste Analyse zeigt, wie wichtig die Anwendung von Kernkategorien intermedialer Theorien auf konkrete Beispiele ist. In dieser Hinsicht versucht dieses Kapitel, Manns Roman und Eislers Libretto auf der Suche nach Kontinuitäten und Differenzen miteinander zu vergleichen. Dabei zieht es auch die Skizzen für die Musik in die Analyse ein: Auch deswegen plädiert das Kapitel für das Begriffsinventarium der Intermedialität, da das gesamte Opernprojekt in den Blick genommen wird. Diese Gesamtperspektive ermöglicht eine Einführung in den Prozess der Entstehung eines musikalischen Bühnenwerkes, das einen oder mehrere literarische Texte vertont.[8] Als sekundäres Produkt regt Eislers *Johann Faustus* zudem zu Reflexionen über Aspekte an, die sich primär mit der Kontextualisierung des im Nachhinein entstandenen Werkes verbinden und die für die Analyse solcher Phänomene sehr ergiebig ist.

S. 5 ff., hier: S. 5. Diese Ausgabe des Librettos enthält die Korrekturen, die Eisler nach den Polemiken anfertigte.

[6]1982 wurde er im Berliner Ensemble unter der Regie von Manfred Wekwerth aufgeführt – früher dreimal in der BRD (1974 in Tübingen, 1976/77 in Kiel und West-Berlin) – und 1983 erschien das Libretto beim Henschelverlag (siehe Fußnote 5). Vgl. Schebera, Jürgen: Nachbemerkung. /Johann Faustus/ Oper ohne Musik/. In: Eisler: Johann Faustus, Leipzig: Faber & Faber 1996, S. 147–166, hier: S. 166.

[7]Geht man aber von einer technisch-materiellen Definition von Medium aus, so wäre dies ein Beispiel für Intramedialität/Intertextualität. Vgl. 1.1.2.

[8]Zur Kritik an der Auffassung, ein Komponist vertone ein Libretto siehe Stollberg: Kombination von Literatur und Musik, S. 70.

2.1.1 Eislers Libretto: ein selbständiges Werk?

Wie eingangs des Abschnitts angesprochen, gilt es zunächst einmal der Frage nachzugehen, ob man Eislers Text für selbständig halten kann. Die Problematik ist sehr umstritten und verknüpft sich auch mit der Gattung des Librettos selbst.[9] Eisler schreibt dazu:[10]

> Ich halte [...] die Hauptidee des Faustus für eine höchst aktuelle, für eine höchst kämpferische, für eine höchst fortschrittliche Idee, die sich natürlich in der Musik noch viel wuchtiger offenbaren muß als im Textbuch.

Brecht bestätigt diese Auffassung, laut der Eislers Projekt der Musik bedarf, in den *Thesen zur Faustus-Diskussion*, die er im Mai 1953 der Mittwoch-Gesellschaft der Akademie der Künste vorstellt. Brecht zeigt sich aber vom Libretto selbst sehr begeistert:[11]

> Obgleich das Werk zu seiner vollen Wirkung der Musik bedarf, ist es ein bedeutendes literarisches Werk durch sein großes nationales Thema, durch die Verknüpfung der Faust-Figur mit dem Bauernkrieg, durch seine großartige Konzeption, durch seine Sprache, durch seinen Ideenreichtum.

Beide Zitate helfen zu erinnern – vergleichbar zur relativ einseitigen Definition eines Librettos als „bloßen Sprungbrett[s] für musikalisch bzw. sängerisch hergestellte Affekterregungen" –[12] dass, so Arne Stollberg, „sich das Zusammenwirken von Musik und Text auf der Bühne im Moment der Live-Performance anders darstellt als auf dem Papier".[13] Die Forscher*innen, die Hanns Eislers *Johann Faustus* untersucht haben, vertreten hinsichtlich der Definition des Operntextes unterschiedliche Auffassungen. Hans Joachim Kreutzer erörtert: „Dieses Libretto […] bedarf der Musik, als Drama, es ist kein bloßer ‚Text', sondern es enthält

---

[9] Dazu siehe: Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 3–32.

[10] Eisler: [Entwurf einer Stellungnahme zur Faustus-Polemik] (1953). In: MuP, S. 284–287, hier: S. 285.

[11] Zit. in Bunge: Die Debatte, S. 159.

[12] Stollberg: Kombination von Literatur und Musik, S. 71.

[13] Ebd.

einen Freiraum, der auf Musik hin konzipiert ist".[14] Friederike Wißmann erläutert hingegen, Eisler habe „das Libretto als einen für sich stehenden Text"[15] verfasst, der ohne Musik nicht „defizitär"[16] bleibe. Sie unterstreicht außerdem, dass die Absenz der Musik es jedoch nicht erlaube, den Text in der gleichen Weise wie ein Theaterstück zu behandeln: Das Libretto bediene sich stilistischer Register, „die seinem kompositorischen Verfahren erwachsen".[17] Dieser letzten Auffassung schließt sich auch die vorliegende Studie an: Dies mag auch die Tatsache bestätigen, dass der Operntext veröffentlicht wurde, bevor die Musik fertig war. Zwei Komponisten konnten ihn zudem vertonen: Karl Heinz Füssl (1966–1967), allerdings nur fragmentarisch, und Friedrich Schenker (2004). Der eine „wählt eine strenge dodekaphone Gestaltung"[18] und betont somit den Einfluss von Thomas Manns Roman, der andere komponiert „dezidiert unter dem Aspekt der Textverständlichkeit"[19] und stellt daher Eislers Text in den Vordergrund.

2.1.2 Eislers *Johann Faustus* und Manns *Doktor Faustus*: Kontinuitäten

Nach der Definition des Status des Operntextes wird im Folgenden auf die Kontinuitäten zwischen Eislers Werk und Manns Roman eingegangen. Mit diesem Zweck soll zunächst einmal die Beziehung zwischen Mann und Eisler knapp dargestellt werden. In den Exiljahren hatten die beiden Autoren die Möglichkeit,

[14] Kreutzer, Hans Joachim: Faust. Mythos und Musik, München: Beck 2003, S. 153.

[15] Wißmann, F.: Johann Faustus. Eislers Materialien und die Komposition des Textes. In: Schweinhardt, Peter (Hrsg.): Hanns Eislers „Johann Faustus". 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposion (Eisler-Studien Bd. 1). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2005, S. 11–25, hier: S. 11.

[16] Ebd., S. 12.

[17] Dies.: Faust im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, S. 95. Immerhin besteht auch die Auffassung, eine Oper weise größere Affinitäten zum Roman als zum Drama auf. Siehe Stollberg: Kombination von Literatur und Musik, S. 70 und Conrad, Peter: Romantic Opera and Literary Form. Berkeley (u. a.): University of California Press 1977. Allerdings ist Theaterregisseur*innen auch gelungen, das Libretto aufzuführen, als wäre es als Theaterstück konzipiert worden. Siehe Fußnote 6.

[18] Wißmann, Robert: Kompositionen für den Faust. Musik zu Hanns Eislers *Johann Faustus*. In: Eisler Mitteilungen 30 (2002), S. 8, hier: S. 8.

[19] Ebd.

einander kennenzulernen;[20] ein Brief von Thomas Mann an Hanns Eisler drückt Neugierde für sein *Johann Faustus*-Projekt aus:[21]

> Dankt für die Übersendung des Librettos zu einer volkstümlichen Faust-Oper. Nennt die Formung des Faust-Stoffes „sehr neu, sehr kühn, sehr eigentümlich“, die auch der Musik wie dem Theater recht entgegenkommt. Glaubt, daß das Ganze besonders durch die Musik, an die er sich schwer gewöhnen könne, „hübsch provokant“ werde, besonders durch den derben deutschen Humor, der besonders in der Figur des Hanswurst zum Ausdruck kommen werde.

Eisler fasst die zentrale Idee von *Johann Faustus* folgendermaßen zusammen:[22]

> Wer sich gegen das Volk, die Bewegung des Volkes, die Revolution stellt, sie verrät, gegen sie einen Bund mit den Herren schließt, wird vom Teufel geholt ohne Gnade und Erbarmen; er wird vernichtet.

Zusätzlich zu den gedanklichen Affinitäten zwischen Manns Werk und Eislers Oper, die sich am vorigen Zitat ablesen lassen, gibt Eislers Bezeichnung seines Textes als ‚Doktor Faustus‘ einen ersten Hinweis für seine Nähe zu Thomas Manns Roman: Sie taucht nicht nur in den ersten Skizzen der Arbeit auf, sondern auch im Jahr 1953, also zur Zeit der Veröffentlichung des Librettos und der Debatte um seine Druckerlaubnis.[23] Mit Bewunderung äußert sich Eisler über

[20] Sehr wahrscheinlich schätzten sich die beiden hoch. Der Autor von *Doktor Faustus* schreibt beispielsweise in der *Entstehung des „Doktor Faustus“* über den Komponisten: „Dagegen traf man im Hause Schönberg Hans [sic] Eisler, an dessen sprühendem Gespräch ich immer das heiterste Gefallen fand“ (Ent: 82). Vgl. Schebera: Nachbemerkung, S. 147. Für eine Biographie von Eisler sei hier auf die folgenden Publikationen verwiesen: Wißmann, F.: Hanns Eisler. Komponist, Weltbürger, Revolutionär. Mit einem Vorwort v. Peter Hamm. München: Elke Heidenreich 2012. Siehe auch Albert, Claudia: Adorno und Eisler – Repräsentanten des Musiklebens in den beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit. In: Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch Bd. 9 (1991), S. 68–80.

[21] Briefe 4, 05.11.1952, an Eisler (Mann diktierte seine Briefe seiner Sekretärin, daher die Verwendung der dritten Person Singular und der indirekten Rede). F. Wißmann, die aus demselben Brief im Archiv der Akademie der Künste zitiert, unterstreicht aber, dass oft nur „die Einschätzung ‚hübsch provokant‘“ gelesen wird, nicht aber „das Infragestellen [von Seiten Thomas Mann] des Librettotextes als einerseits ‚unsingbar‘, andererseits ‚wunderartig-merkwürdig‘“.Wißmann, F.: Eislers *Johann Faustus*: „unsingbar“, „unkomponierbar“, „wunderbar-merkwürdig“. In: Faust-Jahrbuch 2 (2006), S. 23–34, hier: S. 25.

[22] Eisler: [Entwurf einer Stellungnahme], S. 284.

[23] Vgl. etwa Eislers Schriften „Notizen zu *Dr. Faustus*“ und „Vorbemerkung [zu Dr. Faustus]“ (1951, in: MuP, S. 136).

Manns Roman und die Figur des Adrian Leverkühn, in der er vor allem seinen Lehrer Arnold Schönberg sieht:[24]

> In großartiger Weise hat Thomas Mann verstanden, alle Krankheiten und (Probleme) Schwierigkeiten der modernen Musik und des (modernen) Musiklebens wie in einem Brennspiegel zu fangen und sie in seiner Gestalt des Leverkühn auf zwei Beine zu stellen.

Angeregt von der Lektüre von *Doktor Faustus* drückt Eisler in Skizzen und Notizen zu seinem Werk die Absicht aus, mit dem *Johann Faustus* eine Oper zu schreiben, die „von den unerfahrenen Ohren und den erfahrensten"[25] begriffen werden müsse. Das Libretto setzt sich, wie bereits erwähnt, nicht nur mit Manns Roman auseinander, sondern geht – so Tim Lörke – „an die Anfänge des Faust-Mythos"[26] zurück.

Hier sei vor allem auf die inhaltlichen und strukturellen Parallelen zwischen *Johann Faustus* und *Doktor Faustus* hingewiesen. In Manns Roman kann man den Einfluss von Dantes *Inferno* mehrfach erkennen, etwa an der Schilderung der Komposition *Apocalipsis cum figuris* und am Zitat vor Beginn des Romans. Der Bezug auf die *Commedia* fehlt auch bei Eisler nicht, z. B. im Vorspiel durch die Einführung von Charon, dem „treue[n] Totenfährmann" (JF: 11).[27]

Auch das Motiv der Verzweiflung, die in Thomas Manns Roman als Voraussetzung für die Hoffnung gilt und Leverkühns *Weheklag* auf vielfältige Art und Weise darstellt, spielt in *Johann Faustus* eine wichtige Rolle.[28] Noch im Vorspiel erklärt Mephisto, Faust sei „aus Verzweiflung viermal Doktor" (JF: 17) geworden. Auch die seelische „Verwirrung" (JF: 123) Fausts, von der Wagner in der fünften Szene des dritten Aktes berichtet, ist nichts anderes als tiefe Verzweiflung, die – wie in *Doktor Faustus* – zu einem Geständnis führt. Während dieser *confessio* wiederholt Faust das Wort „Wehklagen" (JF: 126 und 127).[29] Damit wird auf

[24] Eisler: Notizen zu Dr. Faustus, S. 129 (Ergänzungen i. O.).

[25] Ebd., S. 133.

[26] Lörke, Tim: Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 276.

[27] Siehe Alighieri, Dante: La commedia, Die göttliche Kömodie, I Inferno – Hölle. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2010, Canto III, V. 78–136, S. 50–55.

[28] Vgl. Kap. 5.

[29] Er wiederholt auch den Satz „da klagt doch wer" (JF: 126 ff.) und benutzt einmal das grammatikalisch verwandte Wort „Anklagen" (JF: 128). Seine *confessio* scheint auch – vergleichbar zu Leverkühns Kantate – ein „Variationenwerk der Klage" (DF: 705) zu sein.

Leverkühns letztes Werk angespielt, in dem – so Zeitblom im Roman – „die letzte Verzweiflung Ausdruck" (DF: 711) erhält und wo ebenfalls ein Geständnis folgt. Eisler sah für die Musik von *Johann Faustus* drei Lamentationes und eine Verzweiflungsarie im dritten Akt vor, was diese Bezugnahme noch verstärkt hätte.[30] Sowohl bei Eisler als auch bei Thomas Mann scheint die letzte (oder die einzige?) Hoffnung in der Musik zu liegen. Das Lied des Knaben am Ende des Librettos, das im Folgenden zitiert wird, erinnert an das „hohe g eines Cello" (DF: 711) am Ende von Leverkühns *Weheklag*:

> Ich ging auf dürrer Heiden, / Da hört ein Stimm ich singen, / Tät mir wunderbar erklingen: / „Komm, lieber Tag; / Geh, finstre Nacht! / Fried und Freud / Und Freundlichkeit erwacht". (JF: 144)[31]

Johann Faustus studiert wie Adrian Leverkühn als erste Disziplin die Theologie, die er dann aufgibt.[32] Auch erleben beide eine Schaffenskrise, die sie zum Pakt mit dem Teufel führt:

> MEPHISTO: Der Herr Doktor befindet sich in einer großen Schaffenskrise, fühlt sich abgestumpft gegen geistige wie körperliche Genüsse. Wissenschaften erscheinen ihm schal; Vernunft ekelt ihn. Er lechzt nach einem „vollen Leben". (JF: 17)

Eislers Mephisto zeichnet sich genau wie Manns Teufel dadurch aus, dass er verschiedene Gestalten annehmen kann: Er erscheint beispielsweise „in bürgerlicher Kleidung" (JF: 43), „in der Tracht eines Junkers" (JF: 48) und als italienischer Sekretär.[33] Zu den Bedingungen des Paktes zählt im Libretto ebenfalls das Liebesverbot, das – wie bei Mann – eine wichtige Rolle spielt:

> MEPHISTO: Zum dritten: Du mußt der Liebe entsagen!
>
> FAUST: Der Liebe?

---

[30] Vgl. Eisler: [Musikalische Disposition für die Faustus-Oper] (1951). In: MuP, S. 136 f., hier: S. 137.

[31] Siehe dazu auch Giovannini, Elena: Il patto col diavolo nella letteratura tedesca dell'esilio. Rom: Aracne 2010, S. 321.

[32] Vgl. ebd., S. 294.

[33] Siehe dazu JF: 109 und Giovannini: Il patto col diavolo, S. 296 (Fußnote 84). Die Erscheinung des Teufels als italienischer Sekretär könnte außerdem auf das Teufelsgespräch in Palestrina in Manns Roman anspielen. Vgl. Kap. 6.

MEPHISTO: Wichtigster Punkt im Vertrag! (JF: 51)[34]

Bei der Besiegelung des Vertrags zittert Faust, genau wie Leverkühn beim Teufelsgespräch (währenddessen er jedoch keinen Vertrag tatsächlich unterschreibt):

MEPHISTO: Hier der Vertrag. Erst dein Blut! *Zieht mit seiner Hahnenfeder Blut aus Fausts Arm.* Unterschreib!

FAUST: *nimmt die Feder, seine Hand zittert.*

MEPHISTO: Wie du zitterst, ich will deine Hand führen. *Mephisto führt ihm die Hand und steckt den Vertrag in die Tasche.* (JF: 56)[35]

Ein weiteres wichtiges Motiv, das sich sowohl in *Doktor Faustus* als auch in *Johann Faustus* findet, ist das des Deutschtums und der Auseinandersetzung mit der Geschichte Deutschlands unter verschiedenen Gesichtspunkten (religiösen, politischen, kulturellen): Ernst Fischer stellt 1952 fest, Faust sei bei Eisler „*Zentralgestalt der deutschen Misere*“[36] und sein Werk „*die Tragödie eines Volkes*“.[37] Der Komponist betrachtet diese nicht nur als eine historische, sondern auch als eine „höchst aktuelle“,[38] weil er in der „Spaltung Deutschlands“[39] die „nationale Misere“[40] seiner Zeit sieht. In diesem Prozess der Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte darf Martin Luther, „[d]ie Leuchte der […] Nation“ (JF: 125), nicht fehlen: Die Handlung spielt in seiner Epoche, d. h. die erzählte Zeit ist nicht die von *Doktor Faustus*. Zudem befindet sich Fausts Palast in Wittenberg und er bewundert in einigen Momenten seines Lebens Luthers Lehre, von dem er vor der *confessio* auch umarmt wird. Luther scheint für die Widersprüche

[34]Später erklärt Mephisto Faust, dass er nur sich selbst lieben darf. Vgl. JF: 53; zum Thema des Liebesverbots siehe auch: Giovannini: Il patto col diavolo, S. 282.

[35]Das Verhältnis Plutos zu Mephisto entspricht dem Mephistos zu Faust: Der Teufel ist Johann Faustus gegenüber besonders autoritär, während Johann Faustus fast im ganzen Libretto passiv bleibt. Siehe auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 297. Giovannini meint, beim Unterschreiben zittere Faust aufgrund einer psychologischen Spannung und nicht aus Kälte wie Leverkühn. Vgl. ebd., S. 285. Das Zittern ist ein wiederholtes Motiv von *Doktor Faustus*: Auch Zeitblom zittert oft beim Berichten über das Leben seines Freundes. Siehe z. B. DF: 324.

[36]Fischer, Ernst: Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg. In: Sinn und Form 4 (1952) H. 6, S. 59–73, hier: S. 63, Herv. i. O.

[37]Ebd., S. 67, Herv. i. O.

[38]Eisler: [Entwurf einer Stellungnahme], S. 285.

[39]Ders.: [Stellungnahme zu den 6 Fragen], S. 297.

[40]Ebd.

der deutschen Geschichte zu stehen, weil er sich gegen „den päpstlichen Mißbrauch“ (JF: 127) äußert und die Bibel ins Deutsche übersetzt, damit sie auch von den Bauern verstanden werden kann. Die Bauer verrät er jedoch wie Faust, indem er die Herren verteidigt. Das Libretto denunziert also die Unmöglichkeit seines Volkes, eine Revolution zu Ende zu führen.

Sowohl Thomas Mann als auch Hanns Eisler bedienen sich der Montage-Technik.[41] Der Komponist sieht sie in seinen Skizzen und Notizen zur Oper auf verschiedenen Ebenen vor. Zuerst auf der musikalischen: Zwar bezeichnen sowohl Fischer als auch Brecht den Operntext als eine Tragödie,[42] indem sie vor allem auf die politischen Bezüge hinweisen und ausschließlich anhand des Librettos argumentieren. Aus den Plänen geht jedoch ein unterschiedliches Vorhaben hervor, was hauptsächlich die Musik hätte verdeutlichen sollen. Es handelt sich um die Mischung von drei Opernstilen, die entweder bestimmten Figuren oder gewissen Szenen zugeordnet werden:[43]

1. der Spieloper (Hanswurst – Gretel)
2. der seriösen Oper (Faust – Mephisto)
3. der komischen Oper („Vorspiel in der Hölle und Hanswurstszenen“).

Eine Reflexion über soziale Klassen verknüpft sich folglich mit entsprechenden musikalischen Formen. Eisler schreibt dazu: „Die Gegenüberstellung des Volksliedes – gegen den Kirchenchoral“. Die Macht als *potestas*, also unter ihren negativen und restriktiven Aspekten gefasst,[44] die sich auch durch das Vorschreiben bestimmter musikalischer Formen in gewissen Kontexten ausdrückt, steht im Zentrum von Eislers Vorhaben. Durch die Mischung von Stilen und Formen in der Musik des Orchesters – von einigen Forscher*innen als Erzählinstanz der Oper angesehen[45] – könnte es aber auch mit einer Art variabler und manchmal multipler Fokalisierung mit unterschiedlichen Erzählinstanzen in Verbindung gebracht

[41] Zu Eislers Auseinandersetzung mit dem Erbe und den geteilten Meinungen zwischen ihm und Lukács, was das Montage-Verfahren angeht, vgl. Wißmann, F.: Johann Faustus, S. 16 f.

[42] Vgl. Fischer: Doktor Faustus, S. 67 und Bunge: Die Debatte, S. 159.

[43] Eisler: [Zur Wirkung der Faustus-Oper auf die Musikentwicklung] (1951). In: MuP, S. 137 f., hier: S. 137.

[44] Dazu siehe Braidotti, Rosi: Intensive Genre and the Demise of Gender. In: Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities 13 (2008) H. 2, S. 45–57, hier: S. 56 Note 1.

[45] Vgl. Stollberg: Kombination von Literatur und Musik, S. 70.

werden, die nicht ausschließlich die damaligen Macht legitimierenden Akteure repräsentieren.[46]

Eine weitere Ebene des Montage-Verfahrens ist die sprachliche. Zum einen orientiert sich Eisler wie Mann an einer Vielzahl von Vorlagen, z. B. an den Puppenspielen, dem Volksbuch, sowie an Goethe und Mann, um nur einige Quellen zu benennen.[47] Zum anderen erinnert der Sprachgestus „an Hans Sachs und d[ie] Luthersche[] Bibelübersetzung“[48] und an Autor*innen des 20. Jahrhunderts, nicht nur an Mann, sondern auch an Brecht.[49] „Eisler verbindet in seinem *Faustus*-Text die Zeit des Bauernkrieges mit Erlebnissen aus dem Exil des 20sten Jahrhunderts, ohne eine sprachliche Vereinheitlichung zu bemühen“,[50] so F. Wißmann, die dadurch auf eine weitere Ebene der Montage-Technik hinweist, welche die historische Zeit betrifft. Die Handlung spielt zwar zur Zeit der Bauernkriege, der Text jedoch ist reich an Anspielungen auf den Nationalsozialismus, den Holocaust, die deutsche Schuld, die Diskriminierung der Schwarzen in den USA, den Kalten Krieg und die DDR. In *Doktor Faustus* gibt es kraft der Extra- und Intradiegese zwei erzählte Zeiten, d. h. die Zeitbloms und des Zweiten Weltkriegs und die Leverkühns vor 1940; anhand von Digressionen und Andeutungen wird aber über weitere Ereignisse der abendländischen Geschichte reflektiert.

---

[46] Siehe Jahn, Manfred: Focalization. In: Herman, David, Jahn, Manfred u. Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge encyclopedia of narrative theory. London/New York: Routledge 2005, S. 173–177; Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994, S. 134–138; Foucault, Michel: Subjekt und Macht (1982). Übers. v. Michael Bischoff. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. IV 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit v. Jacques Lagrange. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [Chicago 1982], S. 269–294.

[47] Vgl. dazu: Wißmann, F.: Johann Faustus, S. 13. Darüber hinaus ist der Einfluss Brechts sehr deutlich, was etwa an der Verwendung des Verfremdungseffekts zu erkennen ist. Nachdem beispielsweise Mephisto Fausts Seele genommen hat, wendet er sich zum Publikum und sagt: „Aplaudite, amici! Contractum finitum est“, JF: 142. Zum Thema siehe auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 320; und Wißmann, F.: Johann Faustus, S. 17.

[48] Wißmann, F.: Johann Faustus, S. 14.

[49] Siehe beispielsweise JF: 28: „Dann gewürzte Leberwurst, / Bratwürst auch und Schwartenmagen, / Erbsenbrei und Schweinebraten, / Braunbier nicht vergessen! / Das wär Essen!“. Die Worte erinnern an Brecht/Weills Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Siehe Weill, Kurt und Bertolt Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Leipzig: Universal-Edition 1929. Darüber hinaus spielen sowohl das Libretto Brechts als auch das Eislers in einer amerikanischen Stadt, obwohl sie im ersten Fall fiktiv ist.

[50] Wißmann, F.: „unsingbar“, S. 32.

Auch bei Eisler könnte man von zwei Hauptfiguren sprechen: Faust und Hanswurst.[51] Diese unterscheiden sich nicht wie bei Mann dadurch, dass sie zu zwei unterschiedlichen Konfessionen gehören oder unterschiedliche Auffassungen über die Kunst vertreten. Vielmehr trennen sie die soziale Klasse und die Ausbildung: Faust, Sohn eines Bauern, hat viel studiert und besitzt einen Palast in Wittenberg, Hanswurst ist ein armer, wenig gebildeter „Fresser".[52]

Wißmann erläutert diesbezüglich:[53]

> Zum einen kann er [Eisler] durch Hanswurst den Text im Text kommentieren, andererseits behält die Figur auch ihre Aufgabe bei, politische Mißstände in ironischen Seitenhieben sichtbar zu machen.

Hanswurst teilt deshalb mit Zeitblom die kommentierende Funktion der Geschehnisse. Fausts breiteres kulturelles Vermögen ermöglicht ihm aber nicht, vernünftiger als Hanswurst zu handeln: Beide gehen einen Pakt mit dem Teufel ein und sind verdammt, weil sie nur an sich selbst gedacht haben. Ihre fehlende altruistische Natur macht sie ähnlicher und komplementärer als erwartet und nivelliert die Klassenunterschiede: Laut Giovannini verkörpern sie beide Seiten eines negativen Ichs;[54] auch Brecht spricht von einem „dunklen Zwilling"[55] von Goethes *Faust*. Mehr als in *Doktor Faustus* stehen aber Faust und Hanswurst in *Johann Faustus* „in einem fast komischen Gegensatz",[56] so Thomas Mann bezüglich Leverkühn und Zeitblom. Dieser „komische[] Gegensatz"[57] lässt sich an den Namen der Figuren sofort ablesen. Zudem verdeutlichen die Namen, was Eisler laut seinen Skizzen auch in der Musik zu realisieren beabsichtigte, insofern sie sich sofort auf präzise literarische Traditionen, die Tragödie bzw. das Trauerspiel einerseits, die (Stegreif-)Komödie andererseits sowie auf präzise Autoren wie Goethe zurückführen lassen. Das Verhältnis dieser literarischen Traditionen zum Medium Musik, nämlich durch die Oper sowie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Theater und Musiktheater, hätte *Johann Faustus* in Opernform wahrscheinlich noch deutlicher herausgestellt.

---

[51] Thomas Mann spricht in der *Entstehung des „Doktor Faustus"* von den „beiden Protagonisten" (Ent: 72) von *Doktor Faustus.*

[52] Bunge: Die Debatte, S. 142.

[53] Wißmann, F.: Faust im Musiktheater, S. 93.

[54] Vgl. Giovannini: Il patto col diavolo, S. 313.

[55] Zit. in Bunge: Die Debatte, S. 161.

[56] GkFA 19.1: S. 261.

[57] Ebd.

Aus den vorigen Ausführungen kristallisieren sich einige Gemeinsamkeiten zwischen Eislers und Manns *Faustus*-Projekt heraus, die sich auf verschiedenen analytischen Ebenen feststellen lassen. Erstens an den literarischen, politischen, religiösen und historischen Bezügen, z. B. auf Dante und Luther. Zweitens auf der Ebene der Figuren, etwa der drei Gestalten des Teufels oder der zwei Hauptfiguren der Werke. Drittens von einem stilistischen Gesichtspunkt aus, was hauptsächlich an der Montage-Technik erkennbar wird. Schließlich auf der Ebene der Motive, beispielsweise der Verzweiflung und des Teufelspaktes. Dieses letzte Motiv, zentrales Handlungselement einer Bearbeitung des Faust-Stoffes, leitet die kontrastive Analyse zum zweiten Schritt über, mit dem sich der nächste Unterabschnitt befasst, weil diesbezüglich signifikante Differenzen zwischen Manns und Eislers Text deutlich werden.

2.1.3 Eislers *Johann Faustus* und Manns *Doktor Faustus*: Differenzen

Wie am Ende des vorigen Unterabschnitts bereits angedeutet, treten beim Vergleich beider Texte in puncto Teufelspakt nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch wichtige Differenzen zutage. Das fällt bereits bei der ersten Lektüre von Eislers Text auf: Das Libretto lässt die Leser*innenschaft nicht an der Existenz eines Teufels und eines Paktes (anders als bei Mann) zweifeln. Mephisto ist bei Eisler eine der Hauptfiguren des Werkes, die keine vage Identität wie in *Doktor Faustus* hat, welche die Konsequenz eines Deliriums sein könnte. Faust heißt nicht etwa Adrian Leverkühn, sondern eben Faust, und unterschreibt den Vertrag bewusst mit seinem Blut: Aus diesem Grund weist Giovannini darauf hin, dass in *Johann Faustus* der Pakt einen expliziten Charakter hat.[58] Diese Beobachtungen zeigen, dass die Zuordnung von Eislers Werk innerhalb der Faust-Tradition nur schwer in Frage gestellt werden kann.

Die Dauer des Paktes beträgt in beiden Werken 24 Jahre. Der Unterschied ist aber, dass die Laufzeit in *Doktor Faustus* respektiert wird, in *Johann Faustus* dagegen nicht: Trotz des intensiven Studiums bleibt Faust für Mephisto der Sohn eines Bauern. Der Teufel folgt der calvinistischen Prädestinationslehre.[59]

---

[58] Siehe ebd., S. 279. Vgl. Kap. 6.

[59] Susanne Drees erläutert, das lateinische Wort *praedestinatio* bedeute im engeren Sinne „die Auffassung, dass das Schicksal eines Menschen von Gott vorherbestimmt ist“. Laut Calvin sei die Prädestinationslehre in der Heiligen Schrift begründet: Dieser Lehre entsprechend seien alle Menschen „zum Heil oder Unheil“ prädestiniert. Folglich kann Johann Faustus weder seinen sozialen Status durch das Studium ändern, noch dem Teufel, der

Johann Faustus verlangt vom Teufel, die Künste zu lernen:

FAUST: Zum vierten: Du sollst mich die Künste lehren.

MEPHISTO: Nenn sie!

FAUST: Die große Malerei, die hohe Musik, die edle Dichtkunst.

MEPHISTO: Das kann ich nicht.

FAUST: Du hast keine Macht über sie?

MEPHISTO: *schweigt*.

FAUST: Ich brauch den Ruhm. Die Herrn der Welt müssen vor mir sich neigen, die Sorg im Blick, ob ich auch guter Laun. *Schlägt auf den Tisch.* Wichtigster Punkt im Vertrag!

MEPHISTO: Durch eine neue Kunst, die ich dir lehr, kannst du Helden erscheinen lassen, als ob sie wirklich wären und lebeten. (JF: 49)

Hinsichtlich der Künste, die *Johann Faustus* vom Teufel gelehrt werden möchte, bestehen signifikante Unterschiede zwischen Eislers Libretto und Manns Roman. Eislers Faust will nicht nur die Musik lernen, sondern auch die Malerei und die Dichtkunst. Der Teufel aber ist kein „Musikintelligenzler“ (DF: 327) wie bei Mann und kann ihm nur „ein steriles Surrogat von Kunst bieten“[60] – denn die Schwarzspiele sind lediglich „Illusionen von Kunst“.[61] Tim Lörke erläutert dazu:[62]

[A]lles, was Mephisto bieten kann, ist flüchtiges Blendwerk, weil es nicht der sozialen Lage angemessen ist. Ist Wahrheit einzig auf seiten des Volks zu finden, kann solche Kultur nur Lüge sein.

Eislers Teufel wirkt, wahrscheinlich weil er eher die Interessen der Herren als die des Volkes verteidigt, viel schwächer als der Teufel Thomas Manns. Nicht lediglich, weil er Faust keine echte Kunst bieten kann, sondern auch, weil er Plutos

---

ebenfalls einem von Gott gewollten Plan folgt, Bedingungen diktieren. Drees, Susanne: Prädestination und Bekenntnis. Die Rezeption der Prädestinationslehre Johannes Calvins in den europäischen reformierten Bekenntnisschriften bis 1619. Kamen: Spenner 2011, S. 22 u. 25.

[60] Lörke: Die Verteidigung der Kultur, S. 279.

[61] Ebd.

[62] Ebd.

Untergebener ist.[63] Die Hölle von *Johann Faustus* weist eine präzise Hierarchie auf, wovon man gleich im Vorspiel erfährt, wenn Pluto Mephisto befiehlt, ihm die Seele Fausts zu bringen. Pluto wird dort als autoritäre Figur dargestellt und Mephisto betont an mehreren Textstellen die Legitimationsinstanz seiner Macht.[64] Zwar benutzt auch der „Teufel" von *Doktor Faustus* mehrfach die erste Person Plural und weist so auf die Struktur der Hölle hin.[65] Bei genauerer Betrachtung aber gewinnt man den Eindruck, dass er dort niemandem untergeben ist: Aus dieser Perspektive wäre die Verwendung der ersten Person Plural als *pluralis majestatis* der Herrscher*innen zu werten.

Ein weiteres Motiv, das in beiden Texten auftaucht, ist das Motiv der Krankheit, bei dessen Verwendung sich allerdings vor allem Unterschiede feststellen lassen. In *Doktor Faustus* soll – laut Zeitbloms Wiedergabe der Ereignisse – der Geschlechtsverkehr mit Esmeralda, durch den die Syphilis übertragen wird, mit der Unterschrift des Paktes korrespondieren. Die Symptome der Krankheit intensivieren sich während der Laufzeit des Vertrags bis hin zum Wahnsinn und zur Paralyse. Die Infektion stellt für den Erzähler den Impuls für viele Kompositionen Leverkühns dar. Ganz im Gegensatz zum Teufel in Manns Roman akzeptiert Eislers Mephisto die Bedingung Fausts, 24 Jahre gesund zu bleiben:

> FAUST: Denn ich muß die vierundzwanzig Jahr in voller Gesundheit dahin leben.
>
> MEPHISTO: Wenn du es reichlich bunt treibst mit Fressen, Saufen und Huren – wie kannst du gesund bleiben? Aber da hab ich schon meine Hausmittelchen. *Denkt eine Weile nach.* (JF: 50)

Erst gegen Ende des Paktes zeigt Faust die Symptome einer psychischen Krankheit:

> ARZT: Wie äußert sich die seltsame Verwirrung?
>
> WAGNER: Seit sieben Tagen findet er keinen Schlaf, ächzend schleppt er sich durchs Haus. „Verhängt die Spiegel", schreit er, „kann mein Gesicht nicht sehn." Dann wieder hockt er in einer Ecke und murmelt Flüche.

[63] Vgl. auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 281.

[64] Siehe etwa JF: 44: „Von Pluto habe ich die Macht, in jeglicher Gestalt zu erscheinen", und JF: 108: „Sei ohne Sorg, durch meine Macht, von Pluto mir verliehn, mache ich aus deinem Wagner einen Mann, voll Phantasie, voll Schwung und Wärme".

[65] Vgl. z. B. DF: 335: „Überall, wo das Stundglas gestellt und Zeit gegeben ist, unausdenkbare, aber befristetete Zeit und ein gesetztes Ende, da sind *wir* wohl auf dem Plan, da blüht *unser* Weizen" (Herv. A. O.).

ARZT: Wem flucht er?

WAGNER: Sich. (JF: 123)[66]

Diese „seltsame Verwirrung“ sieht nicht wirklich wie eine Krankheit, sondern eher wie tiefe Verzweiflung und Angst aus: Faust wird sich der Tatsache bewusst, dass er durch die Hilfe des Teufels nichts Besseres realisieren konnte. Zugleich begreift er, dass Mephisto ohnehin seine Seele haben würde: Der Pakt ist ungerecht und unausgewogen, der Teufel hat ihn verspottet. In *Doktor Faustus* gelingt es Adrian Leverkühn durch die Hilfe des Teufels ein neues kompositorisches System zu entwickeln, was manche jedoch ebenfalls für „Illusionen von Kunst“[67] halten könnten. Gleichwohl könnte darauf hingewiesen werden, dass Adrian Leverkühn durch seine letzte Komposition eine größere Ausdruckskraft der Musik zu erreichen beabsichtigt, was aber die „Strenge“ der Form, d. h. die präzise Anwendung der Dodekaphonie, verhindert: In der Aufführungssituation wird das besonders deutlich, da der Künstler nach dem ersten Laut in Ohnmacht sinkt.[68]

Zweifelsohne besteht ein weiterer, signifikanter Unterschied zwischen Eislers *Johann Faustus* und Thomas Manns *Doktor Faustus* darin, dass im Libretto die Musik keinen wichtigen Bestandteil der *histoire*[69] mehr darstellt: Die Oper rückt nicht das Leben eines Musikers ins Zentrum, sondern die Musik ist einfach eine der Künste, die Faust vom Teufel lernen will. Die *histoire* lässt sich bei Eisler eindeutig als eine Bearbeitung des Faust-Stoffes erkennen, und zwar nicht nur im paratextuellen Hinweis des Titels.[70]

Darüber hinaus ist eine Berücksichtigung des Entstehungskontextes, wie eingangs des Kapitelabschnitts angesprochen, für die Analyse sehr ergiebig: Das sekundäre Produkt wird nicht 1947 gleich nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der BDR bzw. in Schweden, sondern 1952 in der DDR veröffentlicht. Während Thomas Manns Roman ein höchst kontroverses Werk bleibt, das aber weiterhin gelesen und veröffentlicht werden durfte bzw. darf, zu dem sich der Autor auch wiederholt äußert und sogar ein zweites Werk über seine Entstehungsgeschichte erscheinen lässt, erfährt Eislers Libretto eine andere Geschichte. Dieses wird 30 Jahre lang nicht veröffentlicht und die Musik dementsprechend nur sehr

[66] Siehe dazu auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 319.

[67] Lörke: Die Verteidigung der Kultur, S. 279.

[68] Vgl. DF: 728 f.

[69] Hier und im weiteren Verlauf der Studie aus: Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil 1982, z. B. S. 319.

[70] Dazu vgl. auch Genette, G.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [Paris 1987], S. 86.

fragmentarisch komponiert. Die kritischen Reaktionen auf Eislers Werk, nach denen die Darstellung der deutschen Geschichte in *Johann Faustus* von Pessimismus und Einseitigkeit geprägt sowie Goethes *Faust* bagatellisiert sei, hatten Konsequenzen für die Verbreitung und die Vervollständigung des Werkes.[71] Müller kommt sogar zur Aussage, dass Eislers *Johann Faustus* „ein Beispiel für den kulturpolitischen Dogmatismus der DDR“[72] sei. In der Rezeptionsgeschichte von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Hanns Eislers *Johann Faustus* profilieren sich demnach wahrscheinlich die größten Unterschiede. Differenzen, die mit dem unterschiedlichen Entstehungsdatum und Veröffentlichungsort zusammenhängen, sind allerdings nicht nur werkextern, sondern auch werkintern an den politischen und historischen Anspielungen und Bezügen beider Texte zu erkennen. Auch diese sind historisch und geographisch bedingt und machen folglich eine (auch grobe) Kontextualisierung für die Analyse erforderlich.

2.2 Fazit

Das Kapitel hat anhand der Werke *Doktor Faustus* von Thomas Mann und *Johann Faustus* von Hanns Eislers gezeigt, unter welchen Aspekten die Analyse von Kontinuitäten und Differenzen zwischen Vorlage und intermedialer Bezugnahme durchgeführt werden kann. Im Gesamtkontext der Arbeit machte sie folglich auf einige wichtige Kriterien für den Medienvergleich aufmerksam, so z. B. den Entstehungskontext, stilistische Entscheidungen sowie das Verhältnis zum Faust-Stoff und zu den im Roman auftauchenden Motiven. Im Hinblick auf die Forschungsfragen der Studie ermöglichte die Analyse von Eislers *Johann Faustus* bereits ein Stück der frühen kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* zu rekonstruieren.

---

[71] Vgl. 2.1. Eine ausführliche Rekonstruktion der damaligen Debatte um Eislers Werk sowie aller Reaktionen auf Manns Roman würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen und auch zu weit vom intermedial angelegten Schwerpunkt abweichen. Daher wird diese Problematik im Rahmen dieser kontrastiven Analyse nur kurz umrissen. Für weitere Informationen zum Hintergrund sei jedoch auf die Publikationen von Bunge, F. Wißmann, Müller, Lörke und Giovannini, die in diesem Kapitel bereits zitiert wurden.

[72] Müller: Ein deutsches Trauerspiel, S. 9.

Teil II
Adrian Leverkühns Werke



3 Gesta Romanorum

Der gemeinsame Nenner der Kapitel, die den zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung bilden, liegt darin, dass sie von einzelnen fiktiven Kompositionen Leverkühns und darauf aufbauenden intermedialen Transpositionen bzw. Bezugnahmen handeln. Damit in den drei Kapiteln dieses Teils Leverkühns kompositorische Entwicklungen kohärent und nachvollziehbar dargestellt werden können, werden die drei fiktiven Werke, nämlich die *Gesta Romanorum*, die *Apocalipsis cum figuris* und die *Dr. Fausti Weheklag*, der Chronologie der intradiegetischen Zeitbezüge des Romans entsprechend behandelt: Zeitblom liefert seiner Leser*innenschaft präzise Daten zur Komposition und Aufführung der Kompositionen.

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit Leverkühns Puppenspiel *Gesta Romanorum* und zwei intermedialen Transpositionen des Werkes, jeweils von Beyer (*Die Gesta Romanorum – Musik des Adrian Leverkühn*, 1990) und Odegard (*The Calling of St. Gregory*, 1988). In den Ausführungen der ersten, dem Roman gewidmeten Abschnitte des Kapitels kristallisiert sich der Labor-Charakter der *Gesta*-Kapitel aus Thomas Manns *Doktor Faustus* heraus, die einerseits auf der intradiegetischen Ebene der Narration einer Experimentierphase im Schaffen Adrian Leverkühns entsprechen, andererseits eine Transitionsphase in Thomas Manns Arbeit am Motiv des Inzests in einem mythischen Kontext darstellen. In diesem Prozess, der anhand der drei Werke *Wälsungenblut*, *Doktor Faustus* und *Der Erwählte* kurz geschildert wird, ergeben sich aus intramedialer Sicht sowohl Kontinuitäten als auch Differenzen, etwa der durchgehende Rückgriff auf die Parodie und das In-Frage-Stellen der mythischen Vorlage samt Hervorhebung der Gefährlichkeit von Mythen sowie die – trotz Einbettung in unterschiedliche geographische Räume und Bezug auf zwei unterschiedliche Religionen – enge Verknüpfung von Inzest und Rassenfrage.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_3

Der zweite Teil des Kapitels widmet sich zwei intermedialen Transpositionen von Leverkühns *Gesta romanorum.* Beyers *Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn* befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Rekonstruktion und Adaption der Vorlage: Einerseits orientiert sich Besetzung und Stil an Thomas Manns Roman, anderseits wird das Ziel einer größeren Zugänglichkeit der Musik nicht durch das Medium des Puppenspiels, sondern durch das des Fernsehens verfolgt. In Odegards *The Calling of St. Gregory* wird das Motiv des Inzests jenseits von kulturellen Tabus behandelt; die spätmittelalterliche Exempelsammlung wird in Frage gestellt, indem gleichzeitig der parodistische Charakter von Leverkühns fiktiver Vertonung im plurimedialen Medium der Medienkombination verstärkt wird. Beide intermediale Produkte konzentrieren sich auf das zweite von Leverkühns vertonte Exempel, nämlich auf Gregors Mythos.

3.1 Die *Gesta Romanorum* als Labor:[1] Adrian Leverkühns Puppenspiel

Der vorigen Darstellung des Inhalts des Kapitels entsprechend wird hier zunächst einmal auf Leverkühns fiktives Puppenspiel *Gesta Romanorum* eingegangen. Das Werk *Gesta Romanorum* ist eine anonyme spätmittelalterliche Exempelsammlung: Die sehr verschiedenen Texte samt ihren diversen Handlungen, Figuren und Stoffen haben hauptsächlich eines gemeinsam, nämlich ihre moralisch-didaktische Absicht. Die Exempelsammlung hat viele Schriftsteller inspiriert, etwa Shakespeare, Boccaccio, Lessing und Hofmannsthal, denn Werke dieser Autoren stützen sich auf einige Legenden aus der Sammlung.[2] Auch im Schaffen Thomas Manns

[1]Der Begriff wurde dem später erwähnten Aufsatz Braidottis entnommen: Es entspricht der deutschen Übersetzung des von ihr verwendeten Wortes „laboratory“. Zur Übersetzung: Braidotti: Politik der Affirmation. Übers. v. Elisa Barth. Leipzig: Merve 2018, S. 79.

[2]Vgl. Wawrznyiak, Udo: Gesta Romanorum. In: Brednich u. a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 5 von 14. Berlin/New York: de Gruyter 1987, S. 1201–1212. Nach der Auffassung von Weigand und Murdoch bedient sich Thomas Mann der *Gesta*-Übersetzung von Gräße, auf die sich das vorliegende Kapitel ebenfalls beziehe. Vgl. Murdoch, Brian: Gregorius. An Incestuous Saint in Medieval Europe and Beyond. Oxford: Oxford University Press 2012, S. 200; Weigand, Hermann J.: Thomas Mann's *Gregorius*. In: Germanic Review 27 (1952) H. 0031, S. 10–30, hier: S. 10; Gesta Romanorum. Übers. v. Johann G. T. Gräße. Leipzig: Löffler 1905 [Dresden 1842], 3. Aufl. Bd. 1. Siehe auch: Weiske, Brigitte: Gesta Romanorum (2 Bände: 1. Untersuchungen zu Konzeption und Überlieferung, 2. Texte, Verzeichnisse). Tübingen: Niemeyer 1992.

stellen die *Gesta* den Hypotext[3] zweier Werke dar, und zwar nicht nur des hier behandelten Romans, *Doktor Faustus,* sondern auch eines zweiten, später entstandenen, nämlich *Der Erwählte.* Während *Doktor Faustus* auf zwei Exempel[4] des Hypotextes Bezug nimmt, die jeweils die Motive des Ehebruchs und des Inzests in den Vordergrund rücken und auf der intradiegetischen, *histoire*-spezifischen Ebene in der ersten Phase des Ersten Weltkriegs (1914–15) von Adrian Leverkühn vertont werden, basiert der 1951 erschienene Roman lediglich auf dem Exempel des Papstes Gregor.[5] Im intramedialen Prozess wird daher der Fokus auf den mythischen Hypotext reduziert, gleichzeitig aber die Geschichte des christlichen Ödipus Gregor an sich ausführlicher behandelt und – nach den Worten des Autors – zum Hauptstoff seines „kleinen archaischen Roman[s]“ (Ent: 114).

In Bezug auf Adrian Leverkühns vertonte Texte aus den *Gesta* taucht – sowohl im Roman als auch in den ersten Beiträgen aus der Forschungsliteratur – nicht selten das Wort ‚Regression‘ auf.[6] Zeitblom ist beispielsweise der Auffassung, dass „die ‚Gesta‘ tatsächlich etwas wie eine ‚Regression‘ auf den musikalischen Stil von ‚Love’s Labour Lost‘“ (DF: 465), ein Werk der frühen Phase Leverkühns, darstellen und äußert sogar seine Unzufriedenheit mit dem Werk und den damaligen Überlegungen seines Freundes über „eine Kunst ohne Leiden, seelisch gesund, unfeierlich, untraurig-zutraulich, eine Kunst mit der Menschheit auf du und du“ (DF: 469). In einem 1952 publizierten Aufsatz von Weigand findet sich diese Stellungnahme ebenfalls: „The style of Adrian Leverkühn’s puppet-play music was a reversion to the simpler manner of his earlier period“.[7] Erst in späteren Beiträgen zu Thomas Manns Roman unterliegt diese Auffassung einer Revision: Herrmanns betont beispielsweise, dass diese Schaffensperiode in Leverkühns Leben doch nicht völlig „unschöpferisch[]“[8] gewesen sei. Das vorliegende Kapitel versucht, jenseits der starren Dichotomien unschöpferisch/schöpferisch bzw. Regression/Progression zu argumentieren. Diese scheinen nicht angemessen, dem dynamischen Labor-Charakter der *Gesta*-Kapitel – sowohl auf der intradiegetischen Dimension des Romans als auch im Schaffen Thomas Manns – Rechnung zu tragen, der im Zentrum der folgenden Ausführungen steht.

---

[3] Hier und im weiteren Verlauf der Studie aus: Genette: Palimpsestes, z. B. S. 11.

[4] Thomas Mann sieht zunächst fünf Geschichten aus den *Gesta* vor, benutzt dann nur zwei. Siehe Hermanns, Ulrike: Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* im Lichte von Quellen und Kontexten. Frankfurt am Main: Lang 1994, S. 40.

[5] Siehe Mann, Thomas: Der Erwählte. Frankfurt am Main: Fischer 2015 [1951], 30. Aufl.

[6] Zur Forschungsliteratur vgl. z. B. den bereits erwähnten Aufsatz von Weigand (Thomas Mann’s *Gregorius,* Fußnote 2).

[7] Weigand: Thomas Mann’s *Gregorius*, S. 11.

[8] Hermanns: Thomas Manns Roman, S. 38.

Die Kapitel profilieren sich in Anlehnung an eine Publikation von Rosi Braidotti als vieldimensionales „laboratory for the new in the sense of the actualizations of experiments in becoming“.[9] Im Rahmen dieses Experimentierens kommt dem Motiv des Inzests eine große Bedeutung zu: Auch die *Gesta* setzen sich mit der Frage: „[W]hat happened to the heirs of Oedipus?“[10] auseinander, die u. a. auf den Diskurs des Begehrens, genauer genommen auf den eines „desire outside cultural intelligibility“,[11] verweist.

In der bereits erwähnten Schrift beschreibt Braidotti, was sie unter einem ‚intensiven Text‘ versteht:[12]

> The literary text as an experiment in sustainable models of change is a laboratory grounded in accurate knowledge and subjected to the same rigorous rules of verification as science or philosophy. This fundamental parallelism cuts across different areas, disciplines and textual genres. Life, science and art are equally enlisted to the project of experimenting with transformations.

Auch Leverkühns fiktives Experimentieren entspringt genauen und sorgfältigen Vorarbeiten und Lektüren, die Zeitblom wie folgt schildert:

> Auf dem Tische lagen ein paar Bücher: ein Bändchen Kleist, worin das Lesezeichen bei dem Aufsatz über die Marionetten eingelegt war, ferner die unvermeidlichen Sonette Shakespeares und noch ein Band mit Stücken dieses Dichters, – „Was ihr wollt“ war darin, „Viel Lärm um nichts“, und, wenn ich nicht irre, auch „Die beiden Veroneser“. (DF: 444 f.)

Durch diese Lektüren setzt sich Leverkühn u. a. mit Marionettentheater und Narzissmus[13] (Kleist), Geschwisterinzest (Shakespeares *Was ihr wollt*) und ehelicher Treue (Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*) auseinander; darüber hinaus liest Leverkühn ausschließlich Komödien von Shakespeare: Ein Hinweis darauf,

---

[9] Braidotti: Intensive Genre, S. 48.

[10] Butler, Judith: Antigone’s Claim. Kinship Between Life and Death. New York: Columbia University Press 2000, S. 25.

[11] Ebd., S. 54.

[12] Braidotti: Intensive Genre, S. 48.

[13] Wie Svenja Frank hervorhebt, deutet Kleists Text „bekanntlich die Bewegungen eines Jünglings als Inbegriff der Anmut, die dieser, nachdem er sich unvermittelt im Spiegel erblickt, nicht mehr wiederholen kann: Seine Anmut bleibt nach dem Erwachen der Selbst-Wahrnehmung für immer verloren“. Frank, Svenja: Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*. In: Holdenried, Michaela (Hrsg., in Zusammenarbeit mit Stefan Hermes): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin: Schmidt 2015, S. 49–68, hier: S. 65.

dass er für die mittelalterliche Exempelsammlung keine Realisierung in aristotelischer tragischer Handlung vorsieht. Leverkühn entscheidet sich für die Form des Marionettentheaters und vertieft seine Kenntnisse durch Besuche von Puppenbauern und -spielen sowie das Studium der „sehr kunstreichen Handpuppen- und Schattenfiguren-Spiele der Javanen“ (DF: 466). Er nimmt also sowohl in seinen Vorarbeiten an den *Gesta* als auch in der Kompositionsphase selbst „keine Rücksicht auf die Trennungen verschiedener Felder, Disziplinen und Textgattungen“.[14] Wo dieser Aspekt im Schaffen Leverkühns verstärkt wird, ist in der *Apocalipsis cum figuris*. Dort kommt es zu einer „Vermischung der Stimmen, Gattungen und Codes“,[15] wie Zeitblom seiner Leser*innenschaft mitteilt:

> Am Horizont, ich bin dessen sicher, stand schon damals, wahrscheinlich schon seit Ausbruch des Krieges, der ja für eine Divination, wie die seine, einen tiefen Ab- und Einschnitt, die Eröffnung einer neuen, tumultuösen und grundstürzenden, mit wilden Abenteuern und Leiden überfüllten Geschichtsperiode bedeutete, – am Horizont seines schöpferischen Lebens stand bereits die „Apocalipsis cum figuris“, das Werk, das diesem Leben einen schwindelnden Auftrieb geben sollte, und bis zu welchem – so sehe wenigstens ich den Prozeß – er sich mit den genialischen Puppen-Grotesken die Wartezeit vertrieb. (DF: 458 f.)

Zeitblom schreibt der *Gesta* zwar Genialität zu, definiert sie jedoch zugleich als Zeitvertrieb und – wie eingangs dieses Unterabschnitts bereits angesprochen – als Regression, was einen seiner vielen Widersprüchen in seinem Erzählen darstellt. Hierbei muss allerdings angemerkt werden, dass er ebenfalls eine gewisse Prozesshaftigkeit erkennt, von der er auch in der Lage ist, ein Ziel zu sehen, und zwar die *Apocalipsis cum figuris*. Nicht nur gelten die *Gesta* als Vorbereitung auf das apokalyptische Werk, vor allem in Anbetracht der Aufhebung von Trennungen etwa zwischen Stilen, Gattungen und Disziplinen einerseits, ihrer intensiven Vermischung andererseits sowie der Auseinandersetzung mit dem Kulturgut aus dem Mittelalter. Sie antizipieren und bereiten auch auf das letzte Werk, die *Dr. Fausti Weheklag*, vor, wie im Folgenden aufgezeigt wird. Kleists Text *Über das*

---

[14] Braidotti: Politik der Affirmation, S. 48. Erwähnenswert ist hier auch, dass Leverkühn „lockere Szenarien und ungefähre Wechselreden entwarf, worauf […] [Zeitblom] es war, der sie in Mußestunden rasch in ihre endgültige, aus Prosa und Reimverschen gemischte Form brachte“, DF: 461.

[15] Derrida, Jacques: Apokalypse. Hrsg. v. Peter Engelmann, übers. v. Michael Wetzel. Wien: Böhlau 1985 [1983], S. 76.

Marionettentheater, den Leverkühn als Vorbereitung auf die *Gesta* liest, konzentriert sich bekanntlich auf die Anmut des Mechanischen, das immerhin mit „Empfindung betrieben werden“[16] kann.

Das Studium des Marionettentheaters sowie die Lektüre von Kleists Text stellen eine wichtige Etappe im kompositorischen Werdegang Leverkühns dar, da sie ihm eine zum selben Zeitpunkt der *histoire* stattfindende Reflexion über die Möglichkeit eines „*Durchbruch*[s] […] aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls“ (DF: 468; Herv. i. O.) erlauben. Dieser Durchbruch gelingt Leverkühn im Roman durch seine letzte Komposition, die *Dr. Fausti Weheklag*, welche die einzige ist, die „seine Idee eines ‚strengen Satzes‘ entwickelt[]“ (DF: 704).[17] Die *Weheklag* bestätigt die Auffassung des Tänzers in Kleists Text, der mit der Erzählinstanz spricht, von einer möglichen „Rekonstruktion des Ausdrucks“ (DF: 703) auch durch das Mechanische, wofür in *Doktor Faustus* die Zwölftontechnik stehen könnte, die zum ersten Mal in Leverkühns letzter Komposition angewendet wird.[18] Nicht zuletzt betrachtet Kleists Text *Über das Marionettentheater* das Puppenspiel als effiziente technische Vorbereitung: Ein Tänzer, der sich ausbilden möchte, könne viel von der Pantomimik der Puppen lernen. Auch Leverkühn bereitet sich, allerdings als Komponist und nicht als Tänzer, durch die Form des Puppenspiels auf seine späteren zwei Kompositionen, die *Apocalipsis* und die *Weheklag*, vor.

In diesem Prozess des „becoming“[19] spricht Leverkühn laut Zeitbloms Wiedergabe der Ereignisse auch darüber, wie er zum künstlerischen Durchbruch gelangen möchte. Leverkühn beklagt, die Musik habe zu seiner Zeit „im Dienst technischer Geistigkeit“ (DF: 468) an „Gefühlswärme“ (ebd.) verloren und wünscht sich „eine Wiedergewinnung des Vitalen und der Gefühlskraft“ (ebd.). Er phantasiert von einer Kunst, die, um dem Absterben entgegenzuwirken, „den Weg zum ‚Volk‘“ (DF: 469) wiederfinden könnte und bedient sich dementsprechend eines „volksnahen Instruments“,[20] nämlich des Puppenspiels. Betrachtet man aber, wie die

---

[16] Der Aufsatz erschien in den Berliner Abendblättern, 63.– 66. Blatt, den 12.–15. Dezember 1810. Hier aus: Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Sembdner, Helmut (Hrsg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin: Schmidt 1967, S. 9–16, hier: S. 10.

[17] Zeitblom assoziiert diesen Durchbruch ebenfalls auf der intradiegetischen Dimension der Narration politisch mit dem Bestreben Deutschlands, durch den Ersten Weltkrieg „zur dominierenden Weltmacht“ (DF: 402) zu werden.

[18] Vgl. auch Malknecht, Ludovica: Un’etica di suoni. Musica, morale e metafisica in Thomas Mann. Mailand: Mimesis 2010, S. 177 f. Vgl. auch Kap. 5.

[19] Braidotti: Intensive Genre, S. 49.

[20] Hermanns: Thomas Manns Roman, S. 38.

Mehrheit seiner Stücke im Roman durch zahlreiche intermediale Systemerwähnungen beschrieben werden, so scheint das Ziel einer größeren Zugänglichkeit der Musik keine Leitidee seines Schaffens zu sein. Zwar mischt Leverkühn etwa in der *Apocalipsis* Jazz und französischen Impressionismus, jedoch selten aus der Absicht heraus, „eine Kunst mit der Menschheit auf du und du" (DF: 469) zu produzieren, um ein breiteres Publikum für seine Kompositionen zu gewinnen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die intermedialen Einzelreferenzen auf Werke und Stile von Komponist*innen der Neuen Musik in die Analyse einbezieht: Um einige Beispiele aus dem nächsten Kapitel zu nennen, seien die Denaturierung des Klanges und die Umwertung von Konsonanz und Dissonanz in der *Apocalipsis*, die auf kompositorische Experimente u. a. der Wiener Schule um Arnold Schönberg hinweisen, erwähnt.

Wenn Leverkühns Absicht ab den *Gesta romanorum* wirklich darin bestünde, ein größeres Publikum zu erreichen, dann müsste man feststellen, dass dieser Leitgedanke in Zeitbloms Schilderungen seiner Werke nicht mehr als tragend erscheint. Plausibler scheint, dass dieser Widerspruch in Leverkühns Kompositionswerdegang der Unzuverlässigkeit des eifersüchtigen Erzählers zuzuschreiben ist, der anlässlich dieser Konversationen das weitere Diskutieren mit Leverkühn unterlässt und „vielmehr ein besorgtes Auge auf Rudi Schwerdtfeger [hat], ob der ihn am Ende nicht wieder umarmen wollte" (DF: 470).[21] Zugleich gilt es hervorzuheben, dass der Prozess des Werdens, der in dieser kompositorischen Phase Leverkühns besonders evident scheint, durchaus auch von „block of becoming[s]",[22] also von Blöcken, Brüchen und Zögerungen charakterisiert ist. Folglich werden laut Braidotti im Laufe dieses Prozesses einige Potenziale aktualisiert, andere beiseitegelassen. In Bezug auf Leverkühns kompositorische Phase des Puppenspiels *Gesta romanorum* könnte resümierend gesagt werden, dass etwa die Absicht einer größeren Ausdruckskraft der musikalischen Sprache weiterverfolgt wird, das Ziel aber einer größeren Zugänglichkeit seiner Werke und seiner musikalischen Sprache jedoch nicht.

Adrian Leverkühn bereitet sich auf das Puppenspiel-Werk auch durch die Lektüre von Shakespeares Komödien vor, auch weil Zeitblom zufolge „die ‚Gesta' in ihrer historischen Unbelehrtheit, christfrommen Didaktik und moralischer Naivität […] [i]m höchsten Grade […] danach [sic] angetan [waren], Adrians parodistischen Sinn aufzuregen" (DF: 459 f.). Leverkühns fiktive Medienkombination

[21] Die Erzählinstanz Serenus Zeitblom spricht Leverkühns Musik in den meisten Fällen die Kommunikationsfähigkeit ab, um bei anderer Gelegenheit hervorzuheben, wie elitär und erfolglos die Musik seines Freundes (besonders in Deutschland) sei. Siehe etwa DF: 446.

[22] Braidotti: Intensive Genre, S. 49.

bietet daher eine Interpretation der *Gesta* an, die vom moralisch-didaktischen Zweck der Vorlage „auf eine recht destruktive Weise“ (DF: 466) Abstand nimmt, indem „das Skurrile, besonders auch im Erotischen Possenhafte, an die Stelle moralischer Priesterlichkeit trat, aller inflationärer Pomp der Mittel abgeworfen und die Aktion der an sich schon burlesken Gliederpuppen-Bühne übertragen wurde“ (ebd.). Nach Zeitbloms Worten wird also in Leverkühns Puppenspiel Priesterlichkeit ins Skurrile und Erotische umgewertet und auf eine Theaterform übertragen, die sich für den „parodistischen Sinn“ Leverkühns besser eignet als die Gattung der Exempelsammlung. Der Erzähler liefert seiner Leser*innenschaft Hinweise darauf, wie Leverkühn die Vorlage liest und dementsprechend in seine Medienkombination transferiert und transformiert: Es handelt sich um kein rekonstruktives, sondern um ein adaptives Textverständnis, das einerseits durch Leverkühns Lesart bedingt und andererseits vom gewählten Medium des Puppenspiels abhängig ist. Zudem zeichnet sich hier Leverkühn als „practitioner of deconstruction“[23] aus, der „within the terms of the system“[24] arbeitet, „but in order to breach it“.[25] Das System, in dem Leverkühn arbeitet, ist das der moralischen, mittelalterlichen Exempelsammlungen mythischen Stoffs, das die Dichotomie moral/immoral ins Zentrum stellt und diese durch christliche Argumentationen begründet. Der Ehebruch z. B., von dem die erste vertonte Geschichte handelt, lässt sich aus christlicher Perspektive sowohl anhand der Zehn Gebote als auch der Todsünden (*luxuria*) für immoral erklären. Durch Leverkühns Medienkombination wird die Vorlage nicht wirklich adaptiv, sondern eher „destruktiv“ gelesen: Das Werk scheint auf keine „Schlichtung von Gegensätzen“[26] abzuzielen, was laut Börnchen die logische Ableitung der verwendeten Auffassung von Komik und Humor ist. Vielmehr werden Gegensätze etwa durch den nach Zeitblom skurrilen Charakter des Werkes sichtbar gemacht und ausgehalten.[27] Um mit Derrida zu argumentieren, könnte man dementsprechend über Leverkühns Puppenspiel Folgendes sagen: Die „spielerische Bewegung innerhalb dieses Abstands zwischen den beiden Zeichen“,[28] in diesem Fall: Moralität und

[23] Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London (u. a.): Routledge & Kegan 1983 [Cornell 1982], S. 86.

[24] Ebd.

[25] Ebd.

[26] Börnchen: Kryptenhall, S. 83.

[27] Siehe ebd.

[28] Derrida, Jacques: Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta (1968). In: Ders.: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Wien: Passagen 2009 [Paris 1972], 2., überarb. Aufl., S. 63–122, S. 94.

Immoralität, bewirkt eine „umstürzende Dekonstruktion",[29] die einer Deplatzierung in ein neues Medium „außerhalb der Gegensätze"[30] bedarf. In diesem Fall ermöglicht folglich die profane und auf die Unterhaltung abzielende Form des Puppenspiels eine Aufhebung der Trennung zwischen Moralität und Immoralität. Der Umwertung von Himmel und Hölle bzw. von Konsonanz und Dissonanz in der *Apocalipsis* liegt daher ein interpretatorisches Verfahren zugrunde, mit dem sich der fiktive Komponist von *Doktor Faustus* bereits auskennt und mit dem er in der Vertonung der *Gesta* ebenfalls experimentiert. Auch die Parodie eignet sich zur Umsetzung dieses Vorhabens und stellt eine Kontinuität in Leverkühns Schaffen dar, an der er im Labor der *Gesta* weiterarbeitet.

Nun zum ersten von Leverkühn vertonten Text aus den *Gesta*: Der Text trägt den Titel „Von der gottlosen List der alten Weiber"[31] (DF: 460) und handelt von einem jungen Mann, der „eine edle und sogar ausnehmend ehrbare Ehefrau" (ebd.) begehrt, „deren vertrauensvoller Gatte sich auf Reisen befindet" (ebd.) und die sich von einer „Hexe" (ebd.) durch eine List überzeugen lässt, mit dem jungen Mann zu schlafen, um nicht Gefahr zu laufen, in eine Hündin verwandelt zu werden. Das erste wichtige Motiv, das in der *Gesta*-Vertonung von Leverkühn zum Tragen kommt, ist das des Ehebruchs; diesbezüglich ergibt sich eine Interaktion zwischen Meta- und Intradiegese, denn das Motiv des Ehebruchs taucht später wieder auf und es lassen sich inhaltliche Entsprechungen zwischen dem hier beschriebenen Ehebruch und dem von Ines Institoris und Rudolf Schwerdtfeger feststellen.[32] Die Darstellung des Ehebruchs beruht in der Literatur nicht selten auf „*medialen* Interventionen":[33] Schwerdtfeger ist anwesend, als Leverkühn die Partitur der *Gesta* vorspielt. Zugleich gilt es hervorzuheben, dass Ines Institoris an diesen abendlichen Treffen im Nike-Saal nicht teilnimmt. Das vermittelte Begehren[34] durch das Medium der Musik könnte sich infolgedessen

[29] Ebd.

[30] Ebd.

[31] Der Titel wird wortwörtlich der Vorlage entnommen. Siehe Gesta Romanorum: S. 49–52.

[32] Diesbezüglich ist zu bemerken, dass hier Zeitblom auch die Rolle des metadiegetischen Erzählers übernimmt. Dazu vgl. auch Elsaghe, Yahya: Das Goldene Horn und die Hörner der Männchen: Zur Krise der Männlichkeit in *Doktor Faustus* und *Mario und der Zauberer*. In: Honold, Alexander u. Niels Werber (Hrsg.): Deconstructing Thomas Mann. Heidelberg: Winter 2012, S. 121–134, hier: S. 125.

[33] Scherpe, Klaus: Der Buchstabe „A" und andere Medien des Ehebruchs im Roman. Goethe, Hawthorne, Flaubert, Fontane, Tolstoi und Thomas Mann. In: Weimarer Beiträge 56 (2010) H. 3, S. 389–403, hier: S. 389, Herv. i. O.

[34] Siehe Girard, René: Deceit, Desire, and The Novel. Self and Other in Literary Structure. Übers. v. Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins 1965 (insb. S. 26–37).

eher auf das zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger beziehen – wie auch auf das zwischen Leverkühn und Schildknapp, der ihm die *Gesta* vorliest,[35] also durch das Medium der Literatur. Der oft eifersüchtige Zeitblom assoziiert dieses Begehren zwar mit keinem Ehebruch im eigentlichen Sinne, aber immerhin mit einem Verrat an seiner Liebe zu seinem Freund: Es wundert nicht, dass er der Leser*innenschaft Schwerdtfegers emotionale Reaktion auf Leverkühns Vorspiel detailliert beschreibt.[36]

Diese knappe Darstellung des ersten Textes leitet zum zweiten Schritt der Analyse über, der sich, ausgehend vom zweiten vertonten Exempel zu Gregorius, mit dem Inzest-Motiv im Schaffen Thomas Manns befasst.

3.2 *Doktor Faustus* als Labor: Das Motiv des Inzests im Werk Thomas Manns

Es gilt nun, die Kapitel über die *Gesta* im Gesamtwerk Thomas Manns zu kontextualisieren und sich dabei den daraus resultierenden intramedialen Bezügen zu widmen, die den Roman *Doktor Faustus* selbst als Labor erscheinen lassen. Zeitblom betont, das „eigentlich[e] Kernstück der Suite“ (DF: 461) Leverkühns sei nicht der oben geschilderte Text, sondern der zweite, nämlich der Text mit dem Titel „Von der Geburt des seligen Papstes Gregor“ (DF: 461). Dieser handelt von einem doppelten Inzest: Aus der Liebe eines „königlichen Geschwisterpaars“ (DF: 462) wird ein Kind geboren, das die Mutter, „nicht ohne ein unterrichtendes Schrifttäfelchen sowie Gold und Silber für seine Auferziehung […] den Meereswogen“ (ebd.) übergibt. Ein Abt, der ein Kloster leitet, findet das Kind, tauft es auf den Namen Gregor und kümmert sich um seine Erziehung. Gregors Mutter weigert sich, teils aus Treue dem Bruder gegenüber teils, weil sie sich „als eine Entweihte, der christlichen Ehe Unwürdige betrachtet“ (ebd.), einen Mann zu heiraten. Dies provoziert den Zorn eines „Herzog[s] des Auslandes“ (ebd.), der als Folge ihrer Ablehnung ihr ganzes Reich erobert. Gregor, der mittlerweile das Kloster verlassen hat und sich auf dem Weg zum Heiligen Grab befindet, kommt jedoch zu Hilfe und befreit das ganze Reich; Gregors Mutter erklärt sich bereit,

[35] Vgl. DF: 459.

[36] Vgl. DF: 466 f.: „[…] und Schwerdtfeger, in entfesselter Zutraulichkeit, nahm die Lizenz des Augenblicks wahr, indem er mit einem ‚Das hast du großartig gemacht!‘ Adrian umarmte und dessen Kopf an den seinen drückte. Ich sah Rüdigers [Schildknapp] ohnedies schon bitterlichen Mund sich mißbilligend verziehen und konnte selbst nicht umhin, ein ‚Genug!‘ zu murmeln und die Hand auszustrecken, wie um den Hemmungslosen, Distanzvergessenen zurückzuholen“.

ihn zu heiraten. Sobald Gregor herausfindet, wen er geheiratet hat, büßt er siebzehn Jahre lang seine Sünde ab: Ein Fischer fährt ihn „zu einem flutumbrandeten Felsen" (DF: 464) in der See, legt Fesseln an seine Füße und wirft den Schlüssel ins Meer. Inzwischen stirbt der Papst in Rom und eine Stimme aus dem Himmel befiehlt, nach einem Mann namens Gregor zu suchen. So wird er zum Papst Gregor ernannt. Seine Mutter, die mittlerweile viel Gutes über den neuen Papst gehört hat, macht sich zum Zweck der Sündenerlösung auf den Weg nach Rom: Als sich die beiden wiedersehen, begreifen sie, dass Gott ihnen verziehen hat. In einem vom Gregor gestifteten Kloster lebt die Mutter als Äbtissin bis zu ihrem Tod.

Ein zentrales Motiv des Textes ist zweifelsohne das des Inzests, das wie im Fall von Ödipus oder der Antigone in einen mythischen Kontext eingebettet wird. Die Behandlung des Motivs stellt keinen Einzelfall in Thomas Manns Gesamtwerk dar. In den folgenden Unterabschnitten wird dies anhand der Novelle *Wälsungenblut*, der *Gesta*-Kapitel von *Doktor Faustus* sowie des Romans *Der Erwählte* chronologisch rekonstruiert. Dies soll Kontinuitäten und Veränderungen im Rahmen dieses Prozesses, also jenes Braidotti zufolge „experimenting with transformations",[37] erfassbar machen.

3.2.1 Das Motiv des Inzests in *Wälsungenblut*

Als erste Etappe von Thomas Manns Arbeit am Motiv des Inzests sei hier die Novelle *Wälsungenblut* (1905)[38] erwähnt, die Wagnerrezeption[39] und Décadence kombiniert.[40] Hauptfiguren dieser Novelle sind die Zwillinge Siegmund und Sieglind Aarenhold, Kinder eines reichen jüdischen Privatmannes, die einander sehr

[37] Braidotti: Intensive Genre, S. 48.

[38] Mann, T.: Wälsungenblut. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. GkFA Bd. 2.1, S. 429–463.

[39] Zu Wagners Vorlage siehe Gottwald, Herwig: Das Inzest-Motiv bei Richard Wagner und Thomas Mann. In: Weichselbaum, Hans (Hrsg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Salzburg/Wien: Müller 2005, S. 181–203 (insb. S. 186–193).

[40] Siehe Schoene, Anja: „Ach, wäre fern, was ich liebe!" Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 112; Marx, Friedhelm: Inzest. Grenze und Grenzüberschreitung bei Ulrike Draesner und Thomas Mann. In: Catani, Stephanie u. Friedhelm Marx (Hrsg.): Familien, Geschlechter, Macht: Beziehungen im Werk Ulrike Draesners. Göttingen: Wallstein, S. 61–73 (insb. S. 62–70).

nah stehen. Auslöser der ersten inzestuösen Beziehung ist der Besuch der beiden Zwillinge einer Vorstellung von Wagners *Die Walküre*: Die Oper handelt von der Liebe der gleichnamigen germanischen Götterkinder Siegmund und Sieglind. Die Zwillinge besuchen die Veranstaltung am Tag vor Sieglinds Hochzeit mit von Beckerath, der „im Ministerium tätig und von Familie“[41] ist. Die Novelle endet gleich nach der inzestuösen Beziehung und lässt die Frage unbeantwortet, was nun mit der Hochzeit von Sieglind passieren wird. Der Inzest der jüdischen Zwillinge Aarenhold ist laut Schoene „im Vergleich zu Wagners mythisch gedachtem eine Parodie“:[42] Der Mythos als Modell übernehme keine erlösende Funktion in *Wälsungenblut* mehr, vielmehr werde in der Novelle die Krankheit der damaligen Zeit diagnostiziert, nämlich „die Unfähigkeit, über narzißstische Liebe hinweg zum Anderen zu finden“.[43] Schoene hebt gleichzeitig hervor, wie eng die Problematik des Inzests in der Literatur um die Jahrhundertwende, der sich ihre Studie widmet, „mit dem Problem der Rassenzugehörigkeit, speziell des Judentums“[44] verquickt sei: Das schlägt sich in Thomas Manns Novelle nieder, die die Forscherin als eine der ersten Auseinandersetzungen mit der (gefährlichen) Macht von Mythen betrachtet. Dies scheint Roland Barthes Ausführungen in *Mythen des Alltags* unter vielen Aspekten zu antizipieren.[45] Roland Barthes und Thomas Mann haben laut Schoene auch gemein, dass sie den Mythos als Metasprache gelesen haben, „deren Form sich unablässig mit dem Sinn der ‚Objektsprache‘ auffüllt“.[46] Dieser Auffassung zufolge besteht eine der Haupteigenschaften eines Mythos darin, angepasst und bearbeitet zu werden, damit er stets an Bedeutungen gewinnt.[47] Merkmale dieser ersten Etappe der Arbeit am Motiv des Inzests im Schaffen Thomas Manns sind daher: die Wagnerrezeption, die Rassenfrage, die in *Wälsungenblut* mit dem Judentum in Verbindung gebracht wird, die Lektüre des Mythos durch die Parodie und die Anerkennung einer Gefährlichkeit des Mythos sowie die Frage nach der Liebesfähigkeit. In *Wälsungenblut* kommt nur der Geschwisterinzest zum Tragen, bei dem die Geschlechterdifferenz im Vordergrund steht.[48]

41 Mann: Wälsungenblut, S. 445.

42 Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 113

43 Ebd., S. 116. Schoene demonstriert in ihrer Studie, wie eng die Themenfelder Inzest, Narzissmus und Androgynie verknüpft sind. Vgl. ebd., S. 11.

44 Ebd., S. 221.

45 Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 222 (auch Fußnote 110); Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Übers. v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2016 [Paris 1957], 4. Aufl. Vgl. auch Kap. 9.

46 Ebd., S. 117.

47 Vgl. Kap. 9.

48 Siehe ebd., S. 10.

3.2.2 Das Motiv des Inzests in *Doktor Faustus*

In *Doktor Faustus* taucht das Motiv des Inzests sowohl in der Form des Geschwisterinzests als auch in der Form des Eltern-Kind-Inzests auf; bei diesem letzten Typ liegt der Fokus auf dem „Generationsunterschied, wobei beim Elternteil der Aspekt der Verjüngung, beim Kind der der Regression besonders hervortritt".[49] Dass die Rassenfrage immer noch eine Rolle spielt,[50] bestätigt bereits der Titel der Exempelsammlung, *Gesta romanorum*, der gleichzeitig verdeutlicht, dass es sich hier um Taten handelt, die dem historisch-geographischen Raum des Römischen Reiches zuzuordnen sind. Eher als das Judentum wird hier das Christentum thematisiert, was anhand von Handlungen, Figuren und der moralischen Absicht des Werkes deutlich wird. Außerdem korrespondiert die Zeit der Intradiegese mit den ersten Jahren des Ersten Weltkriegs: Bevor Zeitblom auf Leverkühns Komposition zu sprechen kommt, berichtet er von den damaligen „volkstümlichen Hochgefühlen" (DF: 436), von dem Überlegenheitsgefühl Deutschlands, das sich als zum Krieg gezwungenes Volk begreift, das durch den Krieg den Durchbruch „zur dominierenden Weltmacht" (DF: 402) erreichen möchte. Die Frage nach der Liebesfähigkeit ist eine, die auch Leverkühns Vertonung prägt. Dies geht etwa aus der folgenden Auflistung Zeitbloms der „affektbeladenen Höhepunkte" (DF: 463) der Handlung der Vorlage hervor, also der Stellen in der Narration, wo Pathos aufgebaut wird, und „die in der Puppenoper auf so wunderlich-wunderbare Weise zu ihrem Rechte kommen" (ebd.):

> [W]enn sie bei der Nachricht vom Tode des verbrecherisch Erkannten in die merkwürdige Klage ausbricht: „Dahin ist meine Hoffnung, dahin ist meine Kraft, mein einziger Bruder, mein zweites Ich!" [...] Oder wenn sie, da sie gewahr wird, mit wem sie in zärtlichster Ehe lebt, zu ihm spricht: „O mein süßer Sohn, du bist mein einziges Kind, du bist mein Mann und mein Herr, du bist mein und meines Bruders Sohn, o mein süßes Kind, und du mein Gott, warum hast du mich lassen geboren werden!" (DF: 463 f.)

Um die Analyse der Behandlung des Motivs des Inzests im Gesamtwerk Thomas Manns fortsetzen zu können, gilt es nun, diesen Aspekt in *Doktor Faustus*,

---

[49]Ebd., S. 9. Zu bemerken ist hier, dass der Aspekt der Regression nicht nur durch Zeitbloms Wertungen des musikalischen Stils der Suite Leverkühns, sondern auch, metadiegetisch, eben durch den Eltern-Kind-Inzest von Gregor mit seiner Mutter thematisiert wird.

[50]Gottwald spricht von „literarische[r] Geschichte der Blut-Mythologeme", die „von Goethes *Faust* bis Thomas Manns *Doktor Faustus* und Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*" reicht. Gottwald: Das Inzest-Motiv, S. 192.

der im Mittelpunkt der vorliegenden Studie steht, näher zu beleuchten. Als guten Ausgangspunkt bietet sich das oben erwähnte Zitat aus dem Roman, weil dort schon viele relevante Aspekte genannt werden. Zunächst drückt die zweimalige Verwendung des Adjektivs ‚einzig' die Einzigartigkeit des inzestuösen Verhältnisses aus: Dem Inzest liegt ein Spannungsverhältnis zwischen Auserwähltheit und Tabu zugrunde.[51] Letzteres kommt im obigen Zitat durch die verzweifelte Hinwendung von Gregors Mutter an Gott zum Ausdruck, der in spätmittelalterlichen Gesellschaften als letzte verbietende Instanz gilt und dem der Ursprung des Tabus selbst attribuiert wird. Durch die Worte „mein zweites Ich" tritt das Motiv des Narzissmus und „des Wunsches nach Ich-Integration"[52] zutage; die Fülle an Attributen, mit denen der jeweilige Partner durch die rhetorische *accumulatio* bezeichnet wird (Bruder, zweites Ich bzw. Mann, Herr, Bruders Sohn, Kind), verweist wie im Fall des Mythos der Antigone, dem sich Butler widmet, auf „deformation and displacement"[53] von Verwandtschaft, die vom Inzest verursacht werden. Diese Attribute werden als Synonyme behandelt, was eine gewisse „interchangeability"[54] zwischen Familienmitgliedern ausdrückt.

Adrian Leverkühns fiktive Vertonung von Gregors Exempel aus den *Gesta romanorum* widmet sich, wie bereits erwähnt, nicht nur einer Form des Inzests, sondern zwei unterschiedlichen Formen, die dazu noch unterschiedlich vollzogen werden. Die erste Form ist die des Geschwisterinzests, der bewusst von Gregors Mutter und ihrem Bruder vollzogen wird und auch Fortpflanzung einschließt, da Gregor geboren wird. Der Geschwisterinzest provoziert eine Deformation von Verwandtschaft, da die Schwester ihre „‚schwesterliche[n]' Qualitäten"[55] und der Bruder seine „brüderlichen" verliert, und so eine Deplatzierung in ein anderes System bewirkt, nämlich in das des sexuellen Begehrens, in dem die Schwester zur geliebten Frau und der Bruder zum geliebten Mann wird.[56] Das Verwandtschaftssystem wird dadurch jedoch nicht völlig unwirksam: Gregors Mutter spricht von ihrem Bruder „als zweites Ich" und betont somit den narzisstischen Charakter (nicht nur) des Geschwisterinzests einerseits und andererseits den Wunsch nach einer extrem endogamischen und exklusiven Liebesbeziehung[57]

[51] Ebd.

[52] Frank: Inzest und Autor-Imago, S. 53.

[53] Butler: Antigone's Claim, S. 24.

[54] Ebd., S. 61.

[55] Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!", S. 11.

[56] Ebd.

[57] Auch aus diesem Grund verknüpft sich der Inzest als „refusal by both partners to share their common genetic endowment with outsiders" mit der Rassenfrage. Hoelzel, Alfred:

außerhalb der „cultural intellegibility“,[58] in der Geschlechterdifferenz teils markiert (Schwester/Bruder, Mann/Frau), teils aufgehoben wird. Bei der Aufhebung der Geschlechterdifferenz stellen sich Fragen, wie: Welches Geschlecht soll denn dieses zweite Ich haben? Ist das überhaupt von Bedeutung? Deleuze und Guattari definieren diese Art von Inzest als „Schizo-Inzest“,[59] der deterritorialisierend ist, da die Schwester nicht die Mutter ersetze,[60] sondern „auf der anderen Seite des Klassenkampfs steht, auf der Seite der Dienstmädchen und der Huren“.[61]

Die zweite Form von Inzest, die in Gregors Mythos auftaucht, ist die des Eltern-Kind-Inzests, der jedoch unbewusst vollzogen wird: Mythischer Vorläufer ist bekanntlich Ödipus, dem sich Freud gewidmet und den er in seine Theorie der sexuellen Entwicklung des männlichen Kindes eingebettet hat.[62] Das Modell, das sich laut Schoene von Freuds Theorie ableiten lässt, ist „die Reproduktion des patriarchalen Systems durch den ‚Ödipus‘“:[63] Auch Deleuze und Guattari sprechen im Fall des Ödipus-Inzests nicht von Deterritorialisierung, sondern von einer Reterritorialisierung, da der Inzest „*mit der Mutter* […], also mit einer Territorialität“[64] vollzogen wird. Das patriarchale System wird auch in Gregors Mythos reproduziert, da Gregor schließlich sogar Papst, also zur machtlegitimierenden Instanz des politisch-gesellschaftlichen Systems der damaligen Zeit selbst wird. Seine Mutter wird durch seine Entscheidung Äbtissin; beide erhalten erneut eine privilegierte Stellung innerhalb des sozialen Systems, die sogar noch höher ist als die vorherige.

Da aber Leverkühns Vertonung auf Parodie beruht, gilt es, die Frage aufzuwerfen, ob es angebracht ist, auch bezüglich Leverkühns sekundären, fiktiven intermedialen Produkts von Reterritorialisierung zu sprechen. Die Wirkung der Parodie auf einer fiktiven *discours*-spezifischen Ebene ist die Infragestellung der Vorlage – und das gilt auch, weiter gefasst, für das intramediale Verhältnis

---

Leverkühn, The Mermaid and Echo: A Tale of Faustian Incest. In: Symposium 42 (1988) H. 1, S. 3–16, hier: S. 11.

[58] Butler: Antigone’s Claim, S. 54.

[59] Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [Paris 1975], S. 92.

[60] Dieser Auffassung ist z. B. Freud. Siehe Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 19.

[61] Deleuze u. Guattari: Kafka, ebd.

[62] Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 19; vgl. Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. Leipzig (u. a.): Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.

[63] Ebd., S. 19

[64] Deleuze u. Guattari: Kafka, ebd., Herv. i. O.

zwischen der spätmittelalterlichen Exempelsammlung und *Doktor Faustus*. Die Vorlage wird dekonstruiert und ebenfalls deterritorialisiert: Während die Intention des spätmittelalterlichen Textes moralischer Natur war, ist die Absicht von Leverkühns Vertonung das genaue Gegenteil, eben jene moralische Intention zu demaskieren, unwirksam zu machen und für lächerlich zu erklären.

Bereits aus der Analyse dieser zweiten Etappe der Arbeit Manns am Motiv des Inzests in einem mythischen Kontext lassen sich Kontinuitäten und Differenzen feststellen.[65] Gemeinsamkeiten betreffen etwa den Rückgriff auf die Parodie und die Verknüpfung des Inzest-Motivs mit der historisch-politischen Situation, folglich auch mit der Rassenfrage. Ein Unterschied, der eher eine Ergänzung ist, stellt die Behandlung zweier Typen von Inzest dar, die Implikationen für die Darstellung des Verwandtschaftssystems im Text hat.

3.2.3 Das Motiv des Inzests in *Der Erwählte*

Um diesen Prozess weiterzuverfolgen, muss man als letzte Etappe den Roman *Der Erwählte* (1951) in die Analyse einbeziehen. Der paratextuelle Hinweis des Titels drückt unmittelbar und explizit aus, was vorher bezüglich der Adaption des Textes aus den *Gesta* über Papst Gregor bereits konstatiert wurde: Durch den Inzest, die Anerkennung der Schuld und die darauf folgende Askese wird Gregor zum Erwählten. So Schoene:[66]

> Will das Individuum sich dennoch behaupten, muß es zum Dieb an der eigenen „Präexistenz“ werden. Daß der Weg tatsächlich über den Inzest führen muß, bestätigt fast fünfzig Jahre später[67] *Der Erwählte*, dessen Schuld schließlich doch zur Erfüllung führt.

Schoene verdeutlicht in diesem Zitat, was Gregor zum Erwählten macht. Auch in der *Entstehung des „Doktor Faustus“* erörtert Thomas Mann: „Extreme Sündhaftigkeit, extreme Buße, nur diese Abfolge schafft Heiligkeit“ (Ent: 114). Ob im

[65] Hoelzel betrachtet das Inzest-Motiv als wiederkehrendes Motiv von *Doktor Faustus*, was auch bei Leverkühns Abschiedsrede vorkommt: Der Komponist bezeichnet Echo in seinem Delirium als seinen Sohn mit der „kleine[n] Seejungfrau“ (DF: 724), die wiederum seine „*Schwester* und süße *Braut*“ (ebd.; Herv. A. O.) sei. Siehe Hoelzel: Leverkühn, The Mermaid and Echo.

[66] Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 117.

[67] Schoene nimmt hier auf die Novelle *Wälsungenblut* Bezug.

Fall von *Der Erwählte* daher von einem Inzestprivileg gesprochen werden kann,[68] erscheint in dieser Hinsicht fragwürdig, weil Gregor nicht wirklich dank des Inzests, sondern eher dank einer nach Thomas Manns Worten „siebzehnjährige[n] unglaubliche[n] Askese" (Ent: 114), also dank der Buße und der Reterritorialisierung, zum Papst berufen wird.[69] Dieser Aspekt der Buße und der Gnade ist in *Doktor Faustus* bereits vorhanden, jedoch kann er aus zwei Hauptgründen übersehen werden. Erstens, weil Gregors Mythos nur eine metadiegetische Erzählung im Rahmen von *Doktor Faustus* ist, also quantitativ betrachtet viel kürzer als in *Der Erwählte* ist und dazu dient, die Haupthandlung um den Komponisten Leverkühn zu unterstützen und nicht sie zu ersetzen. Zweitens, weil die unzuverlässige Erzählinstanz „die affektbeladenen Höhepunkte" (DF: 463) des Inzests bei der Beschreibung der fiktiven Vertonung Leverkühns unterstreicht und daher eher erotische als spirituelle Aspekte in den Vordergrund rückt. Zudem lautet der Titel des Werkes in *Doktor Faustus*: „Von der Geburt des seligen Papstes Gregor" (DF: 462), während das spätmittelalterliche Exempel den Titel *Von der wundersamen Gnade Gottes und der Geburt des seligen Papstes Gregor* trägt:[70] In Leverkühns fiktiver Vertonung nimmt die religiös-moralische Absicht der Vorlage bereits im Titel wenig Platz ein und es wird nur Gregors Seligkeit erwähnt. Aus diesem Grund überrascht es daher nicht, dass viele *Faustus*-Interpretationen den Aspekt der Gnade für nachranging ansehen.[71]

Nicht nur die Erfüllung steht bei *Der Erwählte* im Vordergrund, sondern auch die parodistische Adaption der spätmittelalterlichen Vorlage. Bei Leverkühn erfährt die Leser*innenschaft indirekt durch Zeitbloms Wiedergabe, dass die Vorlage in der Komposition einer parodistischen Revision unterzogen wird. Die Erzählinstanz spricht beispielsweise von der Umwertung der ursprünglichen didaktisch-moralischen Intention des Textes ins Skurrile und Erotische, was das Medium des Puppenspiels unterstützt haben soll: Es handelt sich aber um die im

[68] Dieser Auffassung ist beispielsweise Svenja Frank. Siehe Frank: Inzest und Autor-Imago, S. 56 Fußnote 16.

[69] Obwohl sich der Inzest bekanntlich in einem Spannungsverhältnis zwischen Auserwähltheit und Kulturtabu befindet.

[70] Siehe Gesta Romanorum: S. 141.

[71] Hoelzel sieht etwa in der Behandlung des Mythos Gregors in *Doktor Faustus* im Vergleich zu *Der Erwählte* keine „redeeming features", weil der Inzest als „refusal by both partners to share their common genetic endowment with outsiders" nur auf „repulsive aspects of National-Socialist Germany and its origins" und auf Leverkühns Persönlichkeit zurückzuführen sei. Hoelzel: Leverkühn, The Mermaid and Echo, S. 11 u. 15. Siehe auch Hermanns: Thomas Manns Roman, S. 37. Murdoch vergleicht Leverkühn und Gregor und kommt zu der Schlussfolgerung, dass trotz ähnlicher Biographien doch nur Gregor Erlösung zuteil wird. Murdoch: Gregorius, S. 201.

Vergleich zur *Apocalipsis* oder *Weheklag* nicht besonders ausführliche Beschreibung einer fiktiven Komposition, die sich die Leser*innen durch das intermediale *telling* nur vorstellen können. Bei *Der Erwählte* bildet Gregors Mythos den Kern des Romans und es lässt sich nicht bezweifeln, dass es sich hier um eine parodistische Lektüre der *Gesta romanorum* handelt, da die Leser*innenschaft mit der Umsetzung der Adaption direkt konfrontiert wird. Die Präsenz eines Erzählers, der sich als Mönch schämt, von bestimmten Stellen zu erzählen,[72] und der sich für „die Inkarnation des Geistes der Erzählung“[73] hält, verstärkt etwa den parodistischen Aspekt.[74]

Der Roman *Doktor Faustus* kann daher als Labor für den Roman *Der Erwählte* gesehen werden, als experimentiervolle Transitionsphase in Thomas Manns langjähriger Auseinandersetzung mit dem Motiv des Inzests in einem mythischen Kontext. Ob parodistisch oder nicht parodistisch gefärbt, das Motiv des Inzests wirft unweigerlich die Frage „nach Alternativen der bestehenden Ordnung“,[75] nach der „Möglichkeit einer anderen Existenzweise außerhalb des dominierenden hierarchisch-patriarchalen Systems“[76] auf. Diese Frage wird im literarischen Text etwa durch die Figur von Antigone oder Gregors Mutter und ihre Deterritorialisierungsprozesse, die gesellschaftliche Verhältnisse subvertieren,[77] transportiert: Sie entspricht jener „*representational quality* of narratives“,[78] also der Fähigkeit narrativer Texte, mögliche Welten zu entwerfen. Die Frage nach Alternativen des bestehenden Verwandtschafts- und Begehrenssystems prägt in *Doktor Faustus* nicht nur Leverkühns Adaption der *Gesta*, sie taucht auch in der (platonischen?) homosexuellen Beziehung zwischen Schwerdtfeger und Leverkühn, dem Liebesverbot des Teufels und im Ehebruch Ines Institoris mit Schwerdtfeger auf: Es

---

[72] Siehe etwa Mann: Der Erwählte, S. 24: „[…] [F]erner weil ich, die eigenen Augen mönchisch niederschlagend, berichte […]“.

[73] Ebd., S. 8.

[74] Dies öffnet die Tür für literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu metanarrativen Verfahren. Außerdem würde sich lohnen zu untersuchen, ob der Mönch-Erzähler von *Der Erwählte* für eine zuverlässige Erzählinstanz zu halten ist. In dieser Hinsicht wäre auch die Arbeit an der unzuverlässigen Erzählinstanz Zeitblom als Experimentieren und Vorbereitung auf das später veröffentlichte Werk anzusehen.

[75] Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“, S. 21.

[76] Ebd., S. 23.

[77] Siehe ebd., S. 229. Was die gesellschaftlichen Verhältnisse angeht, so unterstreicht Schoene zurecht, dass diese in „ihrer historischen Bedingtheit zu erfassen und zu untersuchen“ sind. Ebd., S. 12.

[78] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 485, Herv. i. O.

wundert nicht, dass der einzige Reterritorialisierungsversuch Leverkühns durch den seltsamen Heiratsantrag an Marie Godeau zum Scheitern verurteilt ist.

Die zwei Kapitel über die *Gesta romanorum* machen jenes „experimenting with transformations“[79] aus textimmanenter und intramedial-diachroner, die Werke desselben Autors berücksichtigender Perspektive sichtbar, dementsprechend sowohl wenn sich die Analyse nur auf die *Gesta*-Kapitel von *Doktor Faustus* konzentriert als auch wenn sie chronologisch Manns Arbeit am Inzest-Motiv in den Werken *Wälsungenblut*, *Doktor Faustus* und *Der Erwählte* rekonstruiert. Das Hauptanliegen des darauf folgenden Abschnitts besteht darin zu untersuchen, wie einige Mikroformen der Kapitel anhand der Analyse zweier intermedialer Transpositionen in das Medium der Musik transferiert und transformiert werden.

3.3 Vom Roman zur Musik

Im Folgenden werden zwei Kompositionen analysiert, die als Vorlage die *Gesta*-Kapitel von *Doktor Faustus* wählen, nämlich Beyers *Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn* und Odegards *The Calling of St. Gregory*. Es soll aus intermedialer Perspektive untersucht werden, wie die Hauptaspekte von Leverkühns Puppenspiel, z. B. das Inzest-Motiv oder die Umwertung der moralischen Absicht der Vorlage u. a. durch die Parodie sowie das Ziel einer größeren Zugänglichkeit des Werkes, im Medium der Musik Umsetzung finden. Daneben wird auch der Frage nachgegangen, was die jeweilige Transposition über die Rezeption der Kapitel aussagt. Um diese Frage zu beantworten, wird sich die Analyse nicht nur auf die Transfers und Transformationen aus *Doktor Faustus*, sondern auch auf spezifische Eigenschaften der jeweiligen Komposition konzentrieren.

3.3.1 Zwischen Rekonstruktion und Adaption: Frank Michael Beyers *Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn*

Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn ist eine Komposition von Frank Michael Beyer (1928–2008), einem fast das ganze Leben lang in Berlin tätigen Komponisten.[80] Sie wurde für zwei Anlässe adaptiert: zuerst für eine

[79] Braidotti: Intensive Genre, S. 48.

[80] Zum Komponisten siehe: Stahl, Claudia: Art. Beyer, Frank Michael. In: MGG Online. Veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51381> (letzter Zugriff:

Fernsehsendung Alexander Kluges, *10 vor 11*, die am 8. April 1991 auf RTL plus übertragen wurde, und dann für ein Konzert, das am 3. November 1996 im Berliner Konzerthaus stattfand.[81] Die Fernsehfassung, die am 22. Mai 1990 die Münchner Philharmoniker aufnahmen, ist für Kammerensemble gedacht. Die TV-Produktion kombiniert Musik, Film und Erklärungen von Kluge und Beyer. Die Version für das Konzerthaus sieht wie in Leverkühns Komposition[82] die Präsenz eines Sprechers – in dem Fall Daniel Minetti – vor.

Im Folgenden wird auf Kontinuitäten und Differenzen vor allem zwischen Beyers Vertonung und den *Gesta*-Kapiteln aus *Doktor Faustus* eingegangen. Auffällig ist zunächst einmal, dass sich Beyer auf die Geschichte Gregors konzentriert: Es handelt sich daher um eine partielle Vertonung nicht nur des Romans selbst, sondern auch des fiktiven Werkes Leverkühns. Im Autograf findet man neben dem Stück „Gregorius“ auch drei weitere Stücke: eins davon (S. 6–9), das den Titel „Löwe und Löwin – Vom Ehebruch“ trägt, bezieht sich sehr wahrscheinlich auf die erste von Leverkühn vertonte Geschichte aus den *Gesta*, da es dem Titel entsprechend von einem ehebrecherischen Liebesverhältnis handelt. Im Rahmen der Fernsehsendung wurde dieses Stück aber nicht aufgeführt. Das dritte Stück des Autografs (S. 10–14) trägt den Titel „Eisenmusik“, das zweite (S. 2), das sich in der Partitur vor dem ersten, „Löwe und Löwin“, befindet, trägt keinen Titel; des Weiteren sind auf der ersten Seite des Autografs kurze musikalische Motive zu finden, die wahrscheinlich als musikalische Untermalung oder musikalische Kommentare oder auch Verbindungselemente für die Fernsehsendung bzw. für die Aufführung im Konzerthaus gedacht wurden, da die Überschrift „Signale Rite Momente“ lautet: Diese sind zum Teil auch in unterschiedlichen Besetzungen aufführbar. „Gregorius“ ist das vierte Stück des Autografs (S. 15–21). Die folgende Analyse beruht vor allem gleichzeitig auf dem undatierten Autograf und auf der Fernsehsendung.[83]

Ein zweiter erwähnenswerter Aspekt von Beyers *Gesta* besteht darin, dass diese Komposition weder in der Fassung für die Fernsehsendung noch in der für das Konzerthaus ein Puppenspiel ist: Beyer orientiert sich nicht an der Form von Leverkühns Werk. In einem Interview mit Werner Grünzweig, dem Leiter des

21.08.2020); Grünzweig, Werner u. Daniela Reinhold (Hrsg.): Frank Michael Beyer. Hofheim: Wolke 1998.

[81] Das Autograf kann an der Akademie der Künste in Berlin eingesehen werden (Frank Michael Beyer – Archiv 213–215); die Videokassette mit der Sendung befindet sich u. a. in der Bibliothek der Universität der Künste in Berlin (Mediathek WF 1589).

[82] Vgl. DF: 461.

[83] Keine Aufnahme der Version für das Konzerthaus Berlin konnte gefunden werden.

Musikarchivs der Akademie der Künste in Berlin, wo sich Beyers Nachlass befindet, und dem Musikwissenschaftler Heribert Henrich erklärt der Komponist, dass er „von vornherein zur reinen, absoluten Instrumentalmusik“[84] tendierte. Da aber die Komposition als ‚*direct or overt intermediality*‘ und auch als ‚intermediale Transposition‘ einzustufen ist, kann sie für keine reine, absolute Instrumentalmusik gehalten werden.[85] Die Begründung dafür ist, dass sie eine*n Sprecher*in vorsieht und im Titel sofort auf den Versuch verweist, Thomas Manns Roman zu vertonen. Auch der umstrittene und keineswegs eindeutige Begriff ‚Programmusik‘[86] wäre aufgrund des Vorhandenseins eines gesprochenen Textes keine adäquate Bezeichnung; passender scheint das Begriffsinstrumentarium der Intermedialitätsforschung, laut dem es sich um eine Medienkombination handelt. Es werden nämlich das Medium der Musik und das Medium des gesprochenen Wortes und in der Fernsehsendung zusätzlich noch das Medium des Fernsehens miteinander kombiniert. Grundsätzlich könnte auch einfach die Formbezeichnung Suite verwendet werden; in Bezug auf *Doktor Faustus* kann ebenfalls ausgesagt werden, dass Leverkühns fiktive Vertonung eine Medienkombination und eine Suite ist.

Kontinuitäten lassen sich auch in der Besetzung beobachten: Beyers Stück hat dieselbe Besetzung wie Leverkühns Puppenspiel, die der von Igor Strawinskys *Histoire du soldat* entspricht.[87] Nicht zufällig nimmt dieses Werk Bezug auf den Faust-Mythos: Dies erzeugt einen Loop von intra- und intermedialen Einzelreferenzen, also von Bezügen sowohl auf literarische als auch auf musikalische Adaptionen des Faust-Stoffes. Darüber hinaus realisiert Beyer die *Gesta* laut Frank Schneider mit „historischer Authentizität“:[88]

> Behutsam und eindringlich hat Beyer Tendenzen der damaligen Moderne verarbeitet. Die „Zwölftonmusik“ spielte noch keine manifeste Rolle, aber auch radikale „Atonalität“ hätte Leverkühns Konzeption widersprochen. Stattdessen findet sich

[84] „Ich wollte auch nicht Chopin spielen…“. Frank Michael Beyer im Gespräch mit Werner Grünzweig und Heribert Henrich. In: Frank Michael Beyer, S. 64–73, hier: S. 69.

[85] Zum Begriff ‚Absolute Musik‘ siehe etwa: Seidel, Wilhelm: Art. Absolute Musik. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11554> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[86] Dazu siehe etwa Altenburg, Detlef: Art. Programmusik. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12244> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[87] Vgl. die Rezension Frank Schneiders im Konzertheft der Aufführung im Konzerthaus, S. 5. Sie kann an der Akademie der Künste zusammen mit dem Manuskript konsultiert werden (unter derselben Signatur).

[88] Ebd., S. 6.

> eine Nähe zu dem von Mann evozierten Strawinsky, u. a. in der Selbstbezüglichkeit des Werkes mit seinem heraldischen Ankündigungsgestus, der Verwendung ostinater, rhythmisch verschränkter Modelle, dem verfremdenden Rückgriff auf traditionelle Ausdruckstopoi [...].

Auch Albrecht Dümling beschreibt im *Tagesspiegel* die Musik als eine, die „in meist ruhigen Zeitmaßen kunstreich aus archaischen Formeln im Stile Strawinskys“[89] komponiert wurde. Und im Programmheft der Aufführung in Berlin präzisiert der Untertitel: *Von der Geburt des seligen Papstes Gregor, nach Adrian Leverkühns Intentionen gestaltet und in Musik gesetzt, für Sprecher und Kammerensemble.*[90] Der paratextuelle Hinweis verdeutlicht die Absicht eines rekonstruktiven Textverständnisses sowie den Versuch, durch die beiden vorhandenen Medien zu erzählen.[91]

Was die Nähe zu Strawinsky angeht, gibt der Komponist selbst zu, von diesem sehr beeinflusst gewesen zu sein: „Anregungen von außen haben eine relativ kleine Rolle gespielt. Die Faszination des Neuen ging zunächst vom Spätwerk Strawinskys aus, das mich bis heute begeistert“.[92] Frank Michael Beyer äußert zeit seines Lebens keine Faszination für die Darmstädter Avantgarde, also für das, was als das Neue seiner Zeit in Sachen Musik angesehen werden könnte, und wendet sich stattdessen dem Spätwerk Strawinskys zu.[93] Da er Anfang der 1990er Jahre für das Fernsehen mit Alexander Kluge zusammenarbeitete (die *Gesta* sind ein Beispiel dafür), könnte man vermuten, dass er neue Formen der Musikvermittlung erproben wollte, um – vergleichbar zu Adrian Leverkühn im Roman – „eine Kunst mit der Menschheit auf du und du“ (DF: 469) zu produzieren. Im Interview stellen ihm Grünzweig und Henrich genau diese Frage, auf die er jedoch

[89] Dümling, Albrecht: Kindertrompetenstil. Faustus-Projekt mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin. In: Der Tagesspiegel, 05.09.1996.

[90] Dieser Untertitel erscheint im Autograf nicht; allerdings wurde das Autograf *Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn* betitelt.

[91] Siehe Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 492. Obwohl Wolf sich hier auf reine Instrumentalmusik bezieht, lassen sich seine Argumentationen zu den „intracompositional incitements to narrativize“ auch auf die analysierte Medienkombination Beyers übertragen. Selbstverständlich gewinnt die Komposition kraft der Präsenz eines*r Sprecher*in an Erzählpotenzial.

[92] Grünzweig u. Henrich: „Ich wollte auch nicht Chopin spielen…“, S. 70. Die *Histoire* gehört aber nicht zum Spätwerk des Komponisten (Lausanne, 1918).

[93] Siehe ebd.

antwortet, dass er mit Kluge „nur zusammengearbeitet“[94] habe, weil ihm „das Wechselgespräch mit ihm Freude machte“.[95] Diesbezüglich führt er aus, dass

> [d]ie Frage, welchen Stellenwert heute Musik in der Öffentlichkeit hat, [...] so offen [sei], daß [...] [er] nicht glaube, daß sie sich dort entscheidet, wo es um die Medien geht. Das [...] [sei] vielmehr eine innere Frage, eine Frage dessen, wie die heutige Zeit insgesamt mit der Kultur umgeht.[96]

Abgesehen von der Frage nach dem Stellenwert der Musik in der Öffentlichkeit impliziert das Komponieren der Musik für eine Fernsehsendung, die für keinen elitären Fernsehkanal und in Kooperation mit einem berühmten Moderatoren produziert wurde, die Tatsache, dass das Medienprodukt einem größeren Publikum zur Verfügung gestellt und es nicht für den Konzertsaal komponiert wird. Nicht zuletzt sind diesbezüglich auch die historischen Entstehungsbedingungen des Werkes in die Analyse einzubeziehen, denn 1991 hatte das Fernsehen einen anderen Stellenwert als in der heutigen, von vielfältigen digitalen Medien geprägten Gesellschaft.

Zwar ist Beyers Komposition nicht der Form des Puppenspiels zuzuordnen, greift aber ebenfalls auf ein „volksnahes“ Instrument zurück und lässt die Musik mit anderen Medien interagieren, sie experimentiert mit ihnen. Die Art des Mediums, mit dem man auf eine größere Zugänglichkeit des Kunstwerkes abzielt, wird an die jeweilige historische Situation angepasst, was weniger für „historische[] Authentizität“,[97] sondern eher für eine adaptive Lesart spricht.[98] Selbstverständlich lässt sich das auch als Experiment definieren: Die reine, absolute Musik,

[94] Ebd., S. 73. Vgl. auch Koch, Klaus Georg: Kannst du mich komponieren? Keiner weiß, ob das Gute bleibt, wenn niemand es sucht. Ein Gespräch mit dem Komponisten Frank Michael Beyer. In: Berliner Zeitung, 16.06.1999: „Deshalb sollte das Musikleben weitgehend befreit bleiben vom finanziellen Zwang. Wenn es erst einmal soweit gekommen ist, daß etwa die Orchester sagen, wir müssen dieses und jenes realisieren in Hinblick auf den Publikumsbesuch, dann fängt es an mit dem Warencharakter der Musik“.

[95] Ebd.

[96] Ebd.

[97] Schneider: Konzertheft, S. 6 (siehe Fußnote 86).

[98] Siehe dazu auch nochmals das Interview Beyers mit Koch, in dem Beyer die Oper als „Erweiterung der Sprachmöglichkeiten einer Zeit“ definiert. Koch: Kannst du mich komponieren, ebd. Zwar bezieht sich diese Äußerung des Autors auf eine unterschiedliche Musikgattung, spricht aber ebenfalls den Aspekt der Anpassung der musikalischen Mittel an die jeweilige historische Zeit an.

die sonst immerhin unweigerlich von Massenmedien beeinflusst wird,[99] sucht den Dialog mit dem Medium Fernsehen und mit seinen Akteur*innen. Liest man zudem die Biographie Beyers, so ist festzustellen, dass die Zusammenarbeit mit Kluge kein nur die *Gesta* betreffender Einzelfall ist: Es handelt sich um ein fortgesetztes Experiment, denn neben dieser Produktion haben die beiden auch noch weitere Folgen von *10 vor 11* zusammen konzipiert.[100] Auch Beyers Komposition, wie andere (wenn nicht alle) in dieser Studie betrachteten,[101] ist nicht lediglich „auf dem Papier ausgerechnet" (PhnM: 20), sondern zieht die Bedingungen der jeweiligen Aufführung (für eine Fernsehsendung, für das Konzerthaus Berlin) in Betracht, indem etwa der Moderator durch eine*n Sprecher*in ersetzt wird (Fassung für das Konzerthaus) oder indem zwischen den einzelnen Stücken weitere Erklärungen geliefert werden (Fassung für die Fernsehsendung).

Nun werden Musik und Struktur des vierten Stückes des Autografs, „Gregorius" näher beleuchtet. Es besteht aus den folgenden vier Teilen:

Teil A – Die Geburt
Teil B – Sein Schicksal
Teil C – Angekettet im Meer
Teil D – Süße Eltern[102]

In Teil A findet man einen Dialog mit Klarinette, Violine und Fagott. Die übrigen Instrumente des Ensembles (Trompete, Posaune, Schlagzeug und Kontrabass) übernehmen hier eine begleitende Funktion bzw. sind nicht zu hören. Der darauf folgende Teil ist dank der ständigen Präsenz des Schlagzeugs rhythmischer gedacht; hier wird vom Schicksal Gregors erzählt. Wie der vorherige ist auch dieser Teil von einer leisen Dynamik gekennzeichnet. Nun musizieren alle Instrumente zusammen. Gegen Ende des zweiten Teils (B) sieht der Komponist die Wiederholung von A ab T. 20 bis zum Fine vor. Teil C ist der längste Teil der Partitur und Teil D schließlich, der den Namen „Süße Eltern" trägt, ist durch einen Dialog zwischen Klarinette und Fagott charakterisiert (Abbildung 3.1).

Da hier Gregors Mutter den Sohn in Rom besucht, wo er nun Papst ist, wird deutlich, dass diese zwei Instrumente als anthropomorphe Entitäten in einer musikalischen Erzählwelt[103] jeweils für die beiden Figuren (die Klarinette für Gregor,

[99] Siehe Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008 (insb. 2.2).

[100] Siehe Stahl: Beyer; Kreimeier, Klaus: TEN TO ELEVEN oder: Kann man Zeit abbilden? Alexander Kluges Kuriositätenkabinett im Privatfernsehen. In: Die Zeit, 27.11.1992.

[101] Siehe etwa Hagens *To Zeitblom* (Kap. 7).

[102] Die Titel der einzelnen Teile stammen aus der Fernsehsendung; im Autograf ist nur der Titel „Süße Eltern" zu finden (S. 20).

[103] Siehe Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 494.
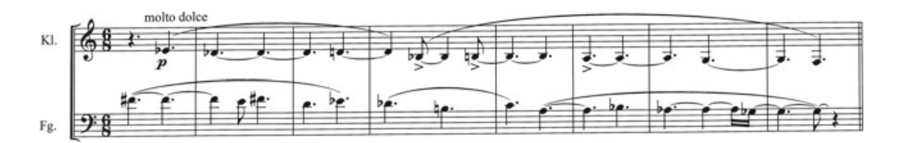


Abbildung 3.1 Klarinette und Fagott in „Süße Eltern“ (T. 5–12)

das Fagott für die Mutter) stehen: Folglich gibt es im Stück kaum Stellen, welche die Präsenz der Klarinette nicht vorsehen.[104] Insgesamt ist die Musik von Beyers *Gesta* leise, statisch und eher von Dialogen zwischen Instrumenten als vom Tutti geprägt: Das lässt sich auch dadurch erklären, dass die Musik nicht als einziges Erzählmedium gedacht ist, sondern durch die Moderation ergänzt werden soll, die jene Vagheit des Erzählens in einer rein instrumentalen Form überwindet.[105] Auch bezüglich Gregors Mythos erweist sich die Vertonung als partiell, da die Handlung an Gregors Geburt ansetzt, sodass der Aspekt des doppelten Inzests und daher der – so Butler – „performative repetition“,[106] durch die Verwandtschaft als öffentlichen Skandal wieder eingesetzt wird, im Vergleich zur fiktiven Vertonung Leverkühns weniger Bedeutung zugemessen wird.[107]

Angesichts der Divergenzen zwischen Autograf und Aufführungen treten auch im Fall von Beyers *Gesta* Experimente und Transformationen zutage, die sich manchmal auch schwer nachverfolgen lassen, zugleich aber deutlich machen, dass das Autograf nicht als Schlussversion zu betrachten ist, sondern Bestandteil eines auf Plurimedialität/Medienhybridisierung und Zugänglichkeit abzielenden Gesamtprozesses ist. Außerdem herrscht in der Komposition ein Spannungsverhältnis zwischen rekonstruktivem und adaptivem Textverständnis: Hinsichtlich der Besetzung, der stilistischen Nähe zu Strawinsky und der Interaktion mit

[104] Auch bei Strawinsky übernimmt das Instrument eine zentrale Funktion: Der Komponist fertigte dann eine Version der *Histoire* für Klarinette, Violine und Klavier an. Die Violine spielt bei Beyer in Teil A eine wichtige Rolle. Siehe Scherliess, Volker: Igor’ Fëdorovič Stravinskij. In: MGG online. Veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11849> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[105] Siehe Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 480.

[106] Butler: Antigone’s Claim, S. 58.

[107] Vgl. ebd. Gregors Mythos betreffend lässt sich im Gegensatz zum Mythos der Antigone nicht wirklich vom öffentlichen Skandal sprechen, da nur wenige Figuren etwa vom ersten Geschwisterinzest erfahren. Vgl. etwa Mann, T.: Der Erwählte, S. 37–50.

volksnahen Medien orientiert sich Beyers Komposition an ihrer Vorlage, nämlich Leverkühns Puppenspiel, während sie sich hinsichtlich des Rückgriffs auf das Medium Fernsehen von ihr distanziert.

3.3.2 „Entauratisierung des Inzests":[108] Peter S. Odegards *The Calling of St. Gregory*

The Calling of St. Gregory von Peter S. Odegard (1929–2009) ist eine Komposition für zwei Sänger (Bass und Bariton), Flexaton[109] und Tonband, die 1988 speziell für das Konzert „Music from Dr. Faustus" an der University of California, Irvine entstand.[110] Das Konzert fand anlässlich des Symposiums „Dr. Faustus at the Margin of Modernism" statt, das u. a. vom Humanities Research Institute der University of California gefördert wurde. Die Idee des Konzerts war, die Musik im Leben Adrian Leverkühns grob zusammenzufassen und aufzuführen: Es sollten nicht nur seine fiktiven Werke, sondern auch intermediale Einzelreferenzen des Romans, etwa Beethovens Sonate opus 111 und das Volkslied *O wie wohl ist mir am Abend* in den Konzertsaal geholt werden. Aufgrund von Zeit- und Besetzungsproblemen konnten jedoch die *Apocalipsis* und die *Weheklag*, die wahrscheinlich umfangreichsten und ambitioniertesten Projekte von Adrian Leverkühn, nicht vertont werden. Zwei Komponisten und Professoren der Universität, Zelman Bokser und Peter Odegard, entschieden sich jeweils für das 1927

[108] Marx: Inzest, S. 68.

[109] Ein Flexaton ist ein Instrument für Spezialeffekte, das aus einer flexiblen Metallplatte besteht, die sich innerhalb eines Drahtrahmens mit Griff und zwei Klöppeln befindet. Schüttelt man das Instrument mit zitternder Bewegung, so werden die Klöppel gegen die Platte geschlagen: Das stärkere oder schwächere Drücken kann den Ton erhöhen oder erniedrigen. Ursprünglich stammt das Instrument aus der Jazz-Musik. Siehe Blade, James u. James Holland: Flexatone. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09829> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[110] Das Konzert wurde von Prof. Dr. Margaret Murata, Professorin für Musikwissenschaft an derselben Universität, organisiert und von Prof. Dr. Herbert Lehnert, Professor an der German School of Humanities ebenfalls der University of California, Irvine, konzipiert. Prof. Murata stellte dankenswerterweise für die hier vorliegende Arbeit alle Materialien zur Verfügung, die zur Beschreibung des Stückes nötig waren, nämlich das Autograf, die Aufnahme der Uraufführung sowie Anmerkungen und Erklärungen von Odegard.

vom fiktiven Komponisten Leverkühn verfasste Streichquartett[111] und die *Gesta Romanorum.*

Margaret Murata, Organisatorin des Konzerts, unterstützte sie bei der Wahl des zu vertonenden Stückes und erklärte ihre Entscheidung der *Los Angeles Times* so:[112]

> I want the program to show that the musical descriptions in the novel are real. They're not fantasies. They can be turned into real music [that represents] a period when people were trying to do something new and still communicate.

Hier verdeutlicht Murata, dass sich nicht nur das fiktive Puppenspiel Leverkühns, sondern die musikhistorische Zeit selbst auf der Suche nach Neuem durch Experimente und Kommunikation mit dem Publikum befand.

Eine solche Aufgabe, Zeitbloms Beschreibungen von Leverkühns Werken so präzise wie möglich in Musik umzusetzen, ist alles andere als einfach: „The challenge for our composers was to write in a style that is not current",[113] führte die Professorin in dem Interview weiter aus. Wie löste Odegard seinen Worten zufolge das Problem?[114]

> I basically picked a style that I thought was commensurate with what Leverkuehn would have done [...]. [M]y puppet opera is primarily a late 19th-Century style with some areas that may lean toward the 12-tone system.

Die Besetzung von Odegards Puppenspiel entspricht nicht der von *Doktor Faustus*,[115] obwohl der Komponist im Autograf die Möglichkeit anbietet, eine

---

[111]Das Stück von Bokser, *Leverkühn 1927*, wird in der vorliegenden Arbeit aus zwei Hauptgründen ausgelassen. Erstens handelt es sich um eine reine Instrumentalkomposition, also um verdeckte Intermedialität, was die intermediale Analyse wegen des Rückgriffs auf das einzige Medium der Musik erschwert (vgl. 1.1.5). Zweitens wird der Vergleich mit dem Roman auch dadurch erschwert, dass das Stück auf eine kurze Passage von *Doktor Faustus* Bezug nimmt, der sich die Forschungsliteratur kaum zuwendet.

[112]Flocken, Corinne A.: Mythical Composer's Work Spurs Esoteric Pieces by UCI Professors. In: Los Angeles Times, 11.3.1988 (Ergänzung i. O.)

[113]Ebd.

[114]Ebd.

[115]Da besteht das „sehr sparsam besetzte[]" Orchester aus einer Violine, einem Kontrabass, einer Klarinette, einem Fagott, einer Trompete und einer „Posaune nebst Schlagzeug für einen Mann und dazu einem Glockenapparat" (DF: 461). Die Komposition Leverkühns sieht außerdem eine*n Sprecher*in vor, „der gleich dem testis des Oratoriums,

Orchesterbearbeitung für spätere Aufführungen anzufertigen.[116] Die Form korrespondiert mit der des Romans: Odegards Werk ist ein Puppenspiel.[117] Wie Beyers Komposition versucht Odegards *The Calling of St. Gregory* den musikalischen Stil von Leverkühns Werk und der entsprechenden musikhistorischen Zeit (ca. 1915) zu rekonstruieren. Im Programmheft erscheint Leverkühn sogar als Urheber der Komposition (seine Lebzeiten werden auch angegeben) und Odegard als Bearbeiter („ed. P. Odegard"), was sich als autofiktionales Verfahren einstufen lässt: Odegard ruft die Fiktion hervor, dass er sich um die Herausgabe von Leverkühns Musik gekümmert habe, und spielt mit den Grenzen zwischen Faktualität und Fiktionalität.[118] Er verweist somit indirekt auf einen wichtigen Aspekt intermedialen Transponierens: Komponist*innen transferieren und transformieren fiktive Musik in faktuale.

Nun wird auf Struktur, Inhalt und musikalische Faktur von Odegards *The Calling of St. Gregory* eingegangen. Das Stück dauert ungefähr acht Minuten und ist in zwei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil (T. 1–55) fängt mit den in den Erklärungen des Autors genannten „magical chords"[119] an, die sich laut diesen „extracompositional"[120] Angaben auf „the loving and passionate glances of the brother and sister who were Gregory's parents"[121] beziehen, also auf das Motiv des Geschwisterinzests, das daher anders als bei Beyer zur Handlung von Odegards Stück gehört (Abbildung 3.2):

Zu bemerken sind am obigen Notenbeispiel auch einige „intracompositional incitements to narrativize",[122] nämlich die Präsenz zweier Stimmen und die Tempoangabe, die Hinweise auf die erzählte Zeit und die Erzählzeit liefert. Im Stück

---

die Handlung in Rezitativ und Erzählung zusammendrängt" (ebd.). Vor der *Apocalipsis* experimentiert daher der Komponist auch mit der Verwendung einer erzählenden Stimme.

[116] Siehe „To Whom it May Concern", S. 1.

[117] 1988 wurde nicht das ganze Werk aufgeführt, sondern nur eine Szene, ein Rezitativ und eine Arie. Ob *The Calling* nur aus diesen drei Stücken besteht und folglich im Untertitel die Fiktion eines Unvollendetseins des Werkes hervorruft (vergleichbar zur Fiktion einer Bearbeiterfunktion Odegards), bleibt unklar. 1988 wurde außerdem das Werk nicht als Puppenspiel, also ohne Inszenierung und Marionetten, uraufgeführt.

[118] Vgl. Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 285–314. Boksers Streichquartett wird hingegen nicht als Leverkühns Komposition verkauft.

[119] Ebd., S. 3.

[120] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 492.

[121] „To Whom it May Concern", ebd.

[122] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, ebd.
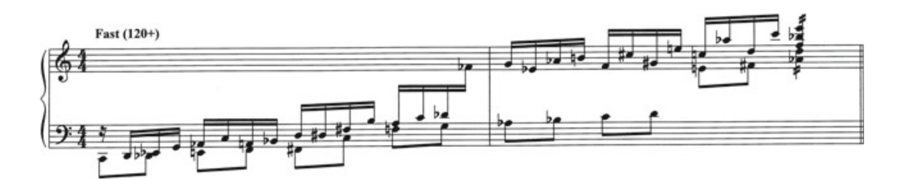


Abbildung 3.2 Odegards „magical chords“ (S. 1 T. 1 f.)

ereignet sich alles in kurzer Zeit und es wird entsprechend schnell erzählt, was das rasch aufsteigende sexuelle Begehren zwischen den Geschwistern hervorhebt. Das musikalische Tempo passt sich der Schnelligkeit des Erzählten an.[123]

Nach den „magical chords“ kommt ein Duett zwischen Gregor und dem Fischer, der ihn „sechzehn Meilen weit in die See hinaus zu einem flutumbrandeten Felsen“ (DF: 464) fährt, dort fesselt und den Schlüssel ins Meer wirft. Odegard erklärt, Leverkühns Text für diese Szene sei „clearly expected to shock the listener by portraying Gregory as an unwilling victim of forces behind his control“.[124] Nicht ohne Komik wird diese Szene realisiert:

> Gregory: Oh dreary place!
>
> Fisherman: What were you expecting?
>
> G: A larger space?
>
> F: There’s room for genuflecting! (S. 1)

In Odegards Komposition scheint – wie der Text belegt – der Weg der Askese keine Konsequenz von Gregors freiem Willen zu sein. Hervorzuheben sind auch die Worte des Fischers, „no Seven-Eleven in heaven“ (S. 2 f.), die der Szene eine amerikanische Konnotation verleihen. Der Begriff „Seven-Eleven“, wie Odegard in den Anmerkungen, die dem Stück folgen, erläutert, bezieht sich auf eine Kette amerikanischer Convenience Stores, die von 7 bis 23 Uhr geöffnet sind und „‚convenience products‘ at inflated prices“[125] verkaufen. Der Fischer – so in den Selbsterläuterungen des Autors nach der Partitur – könnte hier auf die

[123]Bemerkenswert ist zudem, dass auch in *Der Erwählte* die Raschheit des sexuellen Aktes gleich nach dem Tod des Vaters zum Tragen kommt. Siehe Mann, T.: Der Erwählte, S. 30–36.

[124]„To Whom it May Concern“„ S. 1.

[125]Ebd.

späteren Ereignisse im Leben Gregors hindeuten und sich ihn als Papst vorstellen, der gegen Geld Sündenablässe verteilt.[126] Auf das Duett folgt ein Rezitativ Gregors. Er wiederholt mehrfach „I repent!" (S. 3); dann verspricht Gregor, „a good boy […] for the rest of […] [his] life" (S. 4) zu sein. Der Musikstil erinnert an den der italienischen Oper: In der Tat spielt Odegards *The Calling* hier auf die italienische Arie von Richard Strauss' *Rosenkavalier* an, die als „musical ‚intertextuality'"[127] noch stärker die Verortung von Odegards Puppenspiel im Bereich der musikalischen Komödie verdeutlicht.[128] Das Thema der Buße und Askese nimmt eine zentrale Stellung in Odegards Stück ein, wird aber durch die Lupe der Parodie interpretiert: Sowohl in den Selbsterläuterungen als auch im musikalischen Text wird eine gewisse Pauschalität und Naivität von religiösen Entscheidungen deutlich.

Der zweite Teil des Stückes (T. 1–53) schließt unmittelbar an den ersten an. Gregor ist verzweifelt, weil er denkt, dass er den Rest seines Lebens gefesselt verbringen wird und kein Ausweg aus der Verdammnis besteht: „Oh I am left here to die. […] There is no hope left in me, there's no salvation!" (S. 6 f.). Im Takt 21 fragt ihn aber „a sepulchral voice from on high": „Gregory, do you repent now?" (S. 7). Die Musik, die am Anfang „sempre legato e appassionato con molto rubato" (S. 6), also „immer legato und ausdrucksvoll mit viel Rubato" zu spielen ist, wird im Takt 26 nach einer Passage mit Tremoli, die zum Spannungsaufbau beiträgt, und dem darauf folgenden Fortissimo zu einem „Slow Waltz". Da beantwortet Gregor die Frage der Stimme von oben: „OH, LORD, gimme a break!" (S. 7) (Abbildung 3.3).

In der Aufnahme bricht das Publikum in Gelächter aus. Zum einen wegen der Verwendung der Walzer-Form, gerade wenn Gregor mit Gott spricht, zum anderen, weil sich der aus edlem Blut geborene Papst umgangssprachlich äußert. Dies erinnert an Zeitbloms Beschreibung von Leverkühns *Gesta*, in denen „das Skurrile […] an die Stelle moralischer Priesterlichkeit trat" (DF: 466).

Odegard beschreibt den Stil der Komposition so:[129]

---

[126] Siehe ebd.

[127] Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 494.

[128] Siehe „To Whom it May Concern", S. 1. und Strauss, Richard: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, op. 59. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996, S. 113 f.

[129] Ebd.
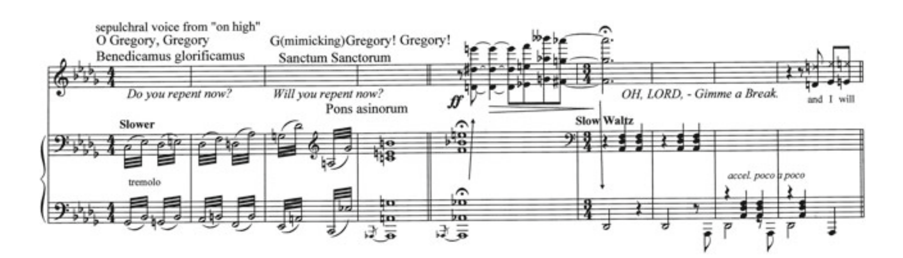


Abbildung 3.3 Gregors Gespräch mit Gott (S. 7 T. 21–29)

> Little needs to be said about the style of the music. It is unabashedly romantic and certainly not yet dodecaphonic, although the chromatic complexity of the opening scene [...] has a motivic treatment that suggests some of the procedures of dodecaphonism.

Auch Leverkühn komponiert in dieser Phase noch nicht dodekaphonisch und sucht einen Weg zum Volk. Die Einbeziehung des Volks im musikalischen Vorhaben wird als das große Verdienst der Romantik betrachtet.[130] *The Calling of St. Gregory* kann daher für eine intermediale Transposition gehalten werden, die sich stark an der Vorlage orientiert. Nichtsdestotrotz vertont Odegard nur einen Teil von Leverkühns Puppenspiel nach: Dementsprechend handelt es sich um eine partielle Vertonung des Romans selbst und eine partielle von Leverkühns *Gesta*. Zudem passt er den Stoff dem historisch-geographischen Kontext an, etwa durch den Sprachstil und den Bezug zu den *convenience stores*. Die Art der Intermedialität ist aufgrund der gleichzeitigen Präsenz der Medien Text und Musik als *direct or overt* einzustufen. Am Titel selbst lässt sich nicht gleich ablesen, dass das Werk auf Thomas Manns Roman Bezug nimmt: Er suggeriert zunächst einmal nur, dass er sich auf die spätmittelalterliche Exempelsammlung beziehen könnte. Die fehlende Erwähnung von Thomas Manns *Doktor Faustus* im Titel der Komposition schafft eine Kohärenz der paratextuellen Angaben, welche die Fiktion hervorrufen, dass Odegard Leverkühns Puppenspiel bearbeitet bzw. herausgegeben habe. Durch die Parodie interagiert *The Calling* simultan mit zwei textuellen Vorlagen, nämlich der Exempelsammlung und den *Gesta*-Kapiteln aus *Doktor Faustus*: Die spätmittelalterliche Vorlage wird wie im Roman durch Leverkühn in Frage gestellt und verschiedene Aspekte von Leverkühns Werk, speziell die

[130] Vgl. DF: 468 f.

Parodie und die Dekonstruktion der Vorlage, werden in der Medienkombination verstärkt.

Es lohnt sich nun, kurz der Frage nachzugehen, wie das Inzest-Motiv bei Odegard interpretiert wird. In die Analyse können die bereits erwähnte Passage über die leidenschaftlichen und liebevollen Blicke von Gregors Eltern und eine weitere, in der Gregors Inzest mit seiner Mutter angesprochen wird sowie die folgenden Worte Gregors im Text: „I deserve to be alone, while I atone for my mother's erogenous zone" (S. 2.) einbezogen werden. Das Inzest-Motiv unterliegt offenbar keiner „Selbstzensur des Textes",[131] es scheint kein Inzest-Tabu zu herrschen und das sexuelle Begehren kommt deutlich zum Ausdruck.[132] Die Worte über die erogenen Zonen der Mutter machen deutlich, dass es sich um ein paritätisches Begehren und nicht um eines im Namen des übergeordneten Phallus handelt.[133]

Nicht nur der Inzest wird in *The Calling* entauratisiert, sondern auch, wie bereits angesprochen, die spätmittelalterliche Exempelsammlung mit ihrer moralisch-didaktischen Absicht, die durch das Vertonen von Leverkühns Werk zugleich „auf eine recht destruktive Weise" (DF: 465) (teil-)reproduziert wird. „Were it not for Leverkuhn's [sic] well documented seriousness of purpose", sagt Odegard „one might almost accuse him of writing purposeful kitsch to highlight the religious paradoxes that simpler faith does not question".[134] Odegard situiert Leverkühns Werk an den Grenzen zum Kitsch; in seiner Komposition wird wie bei Leverkühn eine Gesellschaft für lächerlich erklärt, die blind an Mythen und pauschale religiöse Entscheidungen glaubt. Somit wird die gefährliche Seite des Mythos hervorgehoben, was in *Doktor Faustus* sowohl durch Leverkühns Vertonung der *Gesta* als auch beispielsweise durch den Kridwiß Kreis zum Tragen kommt.[135] In den Sitzungen dieses Münchner Kreises, auf die das darauf folgende Kapitel eingeht, dient der Mythos zur Unterstützung politischer Stellungnahmen.

In Anlehnung an Braidotti erscheint in diesem Kapitel die Definition eines literarischen Textes als Labor, das Experimentieren voraussetzt und sichtbar macht, für die Analyse der *Gesta*-Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* besonders ergiebig. Einerseits eröffnet diese Auffassung neue Sichtweisen sowohl auf

---

[131] Frank: Inzest und Autor-Imago, S. 53.

[132] Auch in den Erläuterungen des Komponisten ist die Rede sowohl bezüglich des Geschwister- als auch des Eltern-Kind-Inzests von „passionate and incestuous relationship". Siehe „To Whom it May Concern", S. 2.

[133] Siehe Butler: Antigone's Claim, S. 21.

[134] „To Whom it May Concern", S. 3.

[135] Dies taucht allerdings im Gesamtwerk Thomas Manns auf. Siehe Schoene: „Ach, wäre fern, was ich liebe!", S. 222.

Adrian Leverkühns Puppenspiel *Gesta romanorum* als auch auf seinen Werdegang als Komponist, die weg von der Dichotomie Progression/Regression argumentieren und den Prozess besser in den Blick nehmen können. Andererseits treten Experimente und Transformationen zusätzlich auch aus werkexterner Sicht zutage, und zwar wenn man drei Werke Thomas Manns vergleicht, die sich mit Mythos und Inzest auseinandersetzen: die Novelle *Wälsungenblut* und die Romane *Doktor Faustus* und *Der Erwählte*. Auch die im zweiten Teil des Kapitels analysierten Kompositionen experimentieren mit ihrer Vorlage, den *Gesta*-Kapiteln von *Doktor Faustus*, und dementsprechend auch mit dem Mythos Gregor, dem Inzest und Leverkühns Ziel einer größeren Zugänglichkeit seiner musikalischen Sprache. Um diesem letzten Ziel nachzukommen, greift beispielsweise Beyer, der sonst zeit seines Lebens hauptsächlich absolute Musik komponiert, in *Die Gesta romanorum – Musik des Adrian Leverkühn* auf das Medium des Fernsehens zurück. Odegard konzentriert sich hingegen in *The Calling of St. Gregory* auf parodistische Aspekte der Vorlage, die selbst die moralische Absicht der spätmittelalterlichen Exempelsammlung umwertet, und „ent-auratisiert“ das Inzest-Motiv.

3.4 Fazit

Bereits diese erste Analyse zweier intermedialer Transpositionen nach Thomas Manns Roman, die von einer Untersuchung der transferierten Kapitel über Leverkühns Puppenspiel *Gesta romanorum* ausgehen, ließ durch die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* einige neue Sichtweisen zu. Das Forschungsparadigma der Intermedialität half dabei, das Verhältnis der Kompositionen gegenüber der Vorlage auszuloten. Beyer verstärkt beispielsweise den Aspekt der Zugänglichkeit der Musik durch das Mediums des Fernsehens, indem er durch das angewandte Medium zugleich in Frage stellt, dass sich dieses Ziel Ende des 20. Jahrhunderts durch das Puppenspiel erreichen lässt. Odegard verstärkt die parodistischen Elemente der Vorlage, die er als nahezu kitschig interpretiert, so sehr, dass er eine Komposition schreibt, die auf Humor und Komik zurückgreift. Die Analyse sowohl der Effekte und Funktionen von Intermedialität als auch die Kontextualisierung des jeweiligen Werkes erwiesen sich als wichtige Werkzeuge des Medienvergleichs und speziell der Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus*.

Die chronologische Behandlung von Leverkühns fiktiven Kompositionen setzt im nächsten Kapitel mit dem Oratorium *Apocalipsis cum figuris* fort. Zusammen mit der *Dr. Fausti Weheklag* wird diese Komposition durch die Erzählinstanz Zeitblom sehr ausführlich beschrieben und ermöglicht daher Leverkühns kompositorischen Werdegang noch genauer zu rekonstruieren. Einige in diesem Kapitel aufgetauchte Aspekte, z. B. Leverkühns Vorliebe für die Parodie und die Gefährlichkeit von Mythen, werden die Analyse auch im nächsten Kapitel begleiten und mit der Untersuchung des apokalyptischen Diskurses von *Doktor Faustus* und der Kompositionen kombiniert.

Check for updates

4 Apocalipsis cum figuris

Die Analyse von Leverkühns fiktiven Kompositionen und ihren intermedialen Transpositionen wird in diesem Kapitel mit der *Apocalipsis cum figuris* fortgesetzt. Das im Jahr 1919 geschriebene Oratorium wird im 34. Kapitel des Romans *Doktor Faustus* geschildert: Der Titel des fiktiven Werkes lässt es sofort in eine Tradition künstlerischer Werke einschreiben, die sich u. a. von der Offenbarung des Johannes inspirieren lassen. So Rita Müller-Fieberg über die Faszination vieler Künstler*innen für den biblischen Text:[1]

> Zum einen stellt die Offenbarung des Johannes in ihrer kunstvollen ästhetischen Formung selbst ein poetisches Meisterwerk dar und vermochte daher auch immer wieder andere Autoren dazu einladen, aus ihrer Sprache, aus ihren Bildern und ihrer Dramatik zu schöpfen.

Der erste Teil des vorliegenden Kapitels setzt sich mit einer Definition von Apokalypse und mit Typen von Apokalypsen auseinander, die dann auf Manns Roman übertragen werden. Als wichtiges Element eines apokalyptischen Diskurses profiliert sich das Zusammenspiel von Immanenz und Transzendenz: In *Doktor Faustus* wird dieser Diskurs durch das Oratorium Leverkühns musikalisch und durch die Vorstellung der Ideen eines Münchener Kreises politisch dekliniert. Sowohl auf der musikalischen als auch auf der politischen Ebene bewegt sich das 34. Kapitel von *Doktor Faustus* noch auf einem ersten immanenten Zustand. Die ursprüngliche, nicht ausschließlich negativ konnotierte Bedeutung des Wortes Apokalypse und des Wortes Katastrophe spielen aufgrund der von Leverkühn verwendeten mittelalterlichen Quellen für die Komposition und der Ausbildung

[1] Müller-Fieberg, Rita: Das „neue Jerusalem" – Vision für alle Herzen und alle Zeiten? Eine Auslegung von Offb 21,1–22,5 im Kontext von alttestamentlich-frühjüdischer Tradition und literarischer Rezeption. Berlin (u. a.): Philo 2003, S. 28 f.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_4

des Erzählers eine zentrale Rolle; zugleich stützt sich dieser Teil u. a. auf Derridas Schrift, die ein historisch passendes Pendant zum zweiten Teil des Kapitels bietet. So wie Derrida in den 1980er Jahren den apokalyptischen Diskurs rezipiert und auszuloten versucht, so setzen sich die drei behandelten Kompositionen jeweils von Konrad Boehmer, Karl-Wieland Kurz und Humphrey Searle zwischen 1980 und 1988 nicht nur mit Leverkühns Werk, sondern auch mit dessen apokalyptischem Diskurs auseinander. Dieser Aspekt lässt sich als transmedial einstufen: Die Apokalypse ist an keine „bestimmte mediale Präsentationsform gebunden“,[2] dementsprechend werden in diesem Kapitel medienübergreifende Rekursverfahren auf den apokalyptischen Diskurs untersucht.

Boehmers *Apocalipsis cum figuris* zeichnet sich durch die Kombination von Musikstilen und Musikgattungen aus und schafft durch das Ende mit einem Leopardi-Zitat und dem Schrei eines neugeborenen Kindes den Sprung zu einer keineswegs einbahnig interpretierbaren Transzendenz. Sowohl das Werk von Boehmer als auch das von Kurz besitzen einen enzyklopädischen Charakter und üben, intermedial betrachtet, einen ergänzenden Effekt aus, da sie über die im Roman erwähnten apokalyptischen Quellen hinausgehen und noch weitere verwenden, z. B. die Sybillinischen Weissagungen und kasuistische Texte. Zugleich distanziert sich die Komposition von Kurz bereits im Titel von der Vorlage: Es handelt sich in diesem Fall um eine konturlose Apokalypse *sine figuris*, in der nicht Bildhaftigkeit, sondern gerade ihr Gegenteil als formbildend konzipiert wird. Das *sine figuris* und das Werk selbst lassen sich allerdings nicht nur als Reaktion eines sekundären intermedialen Produktes auf das 34. Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus*, sondern (sowohl in Anbetracht der Entstehungszeit als auch der expliziten Erwähnung von Boehmers Doktorarbeit) als Reaktion eines sekundären intramedialen Produktes auf Boehmers *Apocalipsis* betrachten. Während die Kompositionen von Boehmer und Kurz nicht das Ziel verfolgen, den Klang von Leverkühns Oratorium zu rekonstruieren, sondern eher dessen Radikalität ihrer musikalischen Epoche anzupassen, versucht die Komposition von Searle dagegen, sich so präzise wie möglich an der Vorlage zu orientieren. Daraus resultiert eine Reflexion über Mediendifferenzen und die Rezeption von intermedialen literarischen Werken: Die Uneindeutigkeit des Textes bezüglich des musikalischen Stils wird etwa im Medium der Musik durch einen präzisen Einsatz „*der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*“[3] gelöst. Alle drei Kompositionen lassen sich als Medienkombinationen definieren, die mindestens über

[2] Rajewsky: Intermedialität, S. 73. Siehe auch Wolfs Definition von ‚transmedial‘ als „media-neutral“. Wolf: Narrativity in Instrumental Music?, S. 480.

[3] Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen, ebd., Herv. i. O.

die Medien Musik und Text verfügen, im Fall von Kurz auch über das Medium Kunst: Der intermediale Bezug in der Vorlage wird somit zu einem materiell präsenten Medium im sekundären intermedialen Produkt.

4.1 Apokalypsen in *Doktor Faustus*

Eine Ausführung über Typen von Apokalypsen im Text und in den Vertonungen, apokalyptische Motive und Apokalyptiker*innen muss von einer Definition von Apokalypse ausgehen. In seiner Schrift von 1983 mit dem Titel *Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie* erläutert Jacques Derrida die Etymologie des Wortes, um zu einer Definition zu gelangen:[4]

> *Apokalypto* war sicherlich ein gutes Wort für *gala*'. *Apokalypto*, ich entdecke [decouvre], ich enthülle [dévoile], ich offenbare [révèle] die Sache, die ein Körperteil, der Kopf oder die Augen, sein kann, ein geheimer Teil, das Geschlecht, oder was auch immer da verborgen zu halten ist, ein Geheimnis, die zu verbergende Sache, eine Sache, die weder gezeigt noch gesagt, die vielleicht bedeutet wird, aber zunächst nicht dem Augenschein preisgegeben werden kann oder *darf*. *Apokekalymmenoi logoi*, das sind anstößige Reden. Es geht also um das Geheimnis und die *pudenda.*

Bei einer Apokalypse handelt es sich also um die Offenbarung von Geheimnissen und Verborgenem, um etwas, das man nicht gerne hören möchte und was sich mit Schamgefühlen, Sexualität und Tabu-Themen verbinden kann. Dem Zitat lässt sich bereits entnehmen, worauf Jürgen Brokoff explizit hinweist: Der Fokus einer Apokalypse liegt vielmehr auf dem „Vorgang des Offenbarens, Enthüllens, Aufdeckens“[5] als auf dem Zustand des Offenbarten, Enthüllten und Aufgedeckten. Im Vordergrund steht also die Performanz der apokalyptischen Verkündung, die Brokoff „ohne das Medium Sprache nur schwer vorstellbar erscheint“.[6] Diese Notwendigkeit eines Rückgriffs auf das sprachliche Medium wird sowohl durch den Bezug auf Dürers Holzschnitte in Leverkühns Oratorium als auch durch die Kompositionen des zweiten Teils dieses Kapitels zugleich widerlegt und bestätigt: Die vorher genannten Beispiele bedienen sich doch anderer Medien, basieren aber gleichwohl auf einer sprachlichen Vorlage. Leverkühns Komposition, die auch in

[4]Derrida: Apokalypse, S. 12, Anmerkungen des Übersetzers, Herv. i. O.
[5]Brokoff, Jürgen: Die Apokalypse in der Weimarer Republik. München: Fink 2001, S. 7.
[6]Ebd.

ihrer Fiktionalität immerhin auf eine fiktive Aufführung ausgerichtet ist, unterstreicht sowohl die Bildhaftigkeit des apokalyptischen Textes durch die Ergänzung *cum figuris* als auch durch den Rekurs auf das Medium Musik die Performanz und Prozesshaftigkeit des apokalyptischen Offenbarens.

Apokalypse und Weltuntergang werden nicht selten – und das nicht nur in der Alltagssprache – gleichgesetzt. Brokoffs Untersuchung zufolge lässt sich diese Verwechslung darauf zurückführen, dass die Offenbarung des Johannes, die den Weltuntergang schildert, die letzte Schrift des Neuen Testaments darstellt. Übersehen werde aber, dass „[d]er Weltuntergang […] keineswegs den Schlußpunkt der Johanneischen Erzählung“[7] bilde; ihm folge „‚das neue Jerusalem‘, das immerwährende Reich Gottes“.[8] Auf dieses strukturelle Zusammenspiel von Immanenz und Transzendenz legt Brokoffs Studie, die beabsichtigt, die Apokalypse aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, also die Apokalypse als Text zu erforschen, sehr viel Wert: Die immanente Welt wird mit dem Ziel vernichtet, die „Errichtung der Herrschaft des transzendenten Gottes im ‚neuen Jerusalem‘“[9] zu ermöglichen. Die Apokalypse als Redeform ist daher eine Rede von Untergang und Neubeginn; infolgedessen bedarf sie mindestens einer zweimotivischen Struktur, wobei das zweite Motiv, das Motiv des Neubeginns – wie in der Offenbarung – lediglich angedeutet werden kann und folglich oft übersehen wird.

Derrida sagt in der bereits erwähnten Schrift Folgendes:[10]

> Man weiß nie (weil es nicht mehr der Ordnung des Wissens unterliegt), wem die apokalyptische Sendung zukommt, sie springt von einem Sende-Ort zum anderen (und ein Ort wird immer *im Ausgang* [à partir] vom mutmaßlichen Senden bestimmt), sie geht von einer Bestimmung, von einem Namen und einem Ton zum anderen, sie verweist immer auf den Namen und den Ton des anderen, der da ist, aber nur als derjenige, der da gewesen ist und noch kommen muß, der in der Gegenwart der Erzählung nicht mehr da oder noch nicht da ist.

Auch im vorliegenden Kapitel wird versucht, die Logik der zahlreichen intra- und intermedialen Verweise des apokalyptischen Diskurses, die in Leverkühns Oratorium und in den Kompositionen von Boehmer, Kurz und Searle enthalten sind, offenzulegen. Diese verschiedenen, aber aufeinander bezogenen

[7] Ebd.

[8] Ebd.

[9] Ebd., S. 10.

[10] Derrida: Apokalypse, S. 71, Anmerkungen des Übersetzers.

Deklinationen des apokalyptischen Diskurses werden definiert und in Verbindung sowohl mit kulturwissenschaftlichen Studien zur Apokalypse als auch mit Intermedialitätstheorien gebracht.

4.1.1 Die musikalische Apokalypse: Adrian Leverkühns Oratorium

Im vorliegenden Abschnitt wird zunächst einmal auf die musikalische Deklination des apokalyptischen Diskurses in *Doktor Faustus* und dementsprechend auf die Darstellung von Leverkühns Oratorium durch die Erzählinstanz Zeitblom eingegangen. Dem Titel des fiktiven Werkes lässt sich entnehmen, dass Adrian Leverkühn nicht nur aus der Sprache und der Dramatik der Offenbarung schöpft, sondern auch aus den Bildern, was durch die Spezifizierung *cum figuris* deutlich zum Ausdruck kommt. Diese Spezifizierung verweist zudem auf eine weitere Vorlage der Komposition: Dürers Druckwerk gleichnamigen Titels. Die dynamische Verflechtung dreier Medien (Text, Musik und Kunst) wird im fiktiven paratextuellen Hinweis bereits programmatisch deklariert: Leverkühns Oratorium ist das fiktive Produkt zahlreicher intermedialer Bezüge und Medientransformationen. Denn weder die Offenbarung des Johannes noch Dürers Holzschnitte stellen die einzigen Quellen von Leverkühns *Apocalipsis* und des 34. Kapitels dar: Das Oratorium wird als „Resumé aller Verkündigungen des Endes" (DF: 520) bezeichnet und so könnten ebenfalls alle Kompositionen bezeichnet werden, die Eingang in den zweiten Teil des vorliegenden Kapitels finden.

Diese „Vermischung der Stimmen, Gattungen und Codes"[11] in Leverkühns Komposition und in den später betrachteten Musikwerken ist laut Derrida dem apokalyptischen Ton angeboren. Selbst der Sprache der Offenbarung des Johannes wird nicht nur von Müller-Fieberg Bildhaftigkeit zugesprochen, sondern auch Albrecht Dürer transferierte und transformierte eine bereits vorhandene Qualität des biblischen Textes in das Medium der Kunst und Adrian Leverkühn setzt sich als Ziel, eine bildhafte Komposition zu schreiben, die Bezug auf den apokalyptischen Diskurs nimmt.[12]

Das sogenannte „apokalyptische" Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus*, also das 34. Kapitel, weist eine dreiteilige Struktur auf und entspricht daher Brokoffs vorher präsentierter Definition der Apokalypse als Redeform, die eine mindestens zweimotivische Struktur besitzt. Das 34. Kapitel konzentriert sich

[11] Derrida: Apokalypse, S. 76.

[12] Siehe auch Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 7.

im ersten Teil vor allem auf Adrian Leverkühn und seine Vorarbeiten an der Komposition *Apocalipsis cum figuris*, sprich: auf seine Lektüre zahlreicher apokalyptischer Texte der Antike und des Mittelalters. Bereits hier kommen das historische Endzeitgefühl und verschiedene Aspekte von Leverkühns Komposition zur Sprache, so etwa die Präsenz eines Erzählers, der durch die chiastisch organisierten Worte „Das Ende kommt, es kommt das Ende" (DF: 519) den Weltuntergang verkündet und dann diese Botschaft einem Responsorium abgibt, das sie „unvergeßlich wiederholt" (ebd.) und sich aus „zwei vierstimmigen, gegeneinander bewegten Chören" (ebd.) zusammensetzt. Neben der Beobachtung, dass auch das Responsorium die Zweiteiligkeit der Apokalypse reproduziert, ist es hier auffällig, dass nicht nur formale und inhaltliche Besonderheiten von Leverkühns Oratorium, sondern auch harmonische geschildert werden. So werden beispielsweise musikalisch die Worte des Erzählers „in einer geisterhaften, auf liegenden Fremd-Harmonien ruhenden, aus reinen Quarten- und verminderten Quintenschritten gefügten Melodik" (ebd.) wiedergegeben. Zeitbloms Beschreibung von Leverkühns Oratorium fällt nicht nur unter den Modus des intermedialen *telling*, sondern auch des intermedialen *showing*, da diese sehr detaillierte Beschreibung des Werkes zugleich auch auf die „Vergegenwärtigung eines (fiktiven) Klangeindrucks"[13] zielt und sich daher sowohl als evozierend als auch als simulierend einstufen lässt.[14]

Der zweite Teil des Kapitels, in Klammern „Fortsetzung" (DF: 525) genannt, befasst sich mit den Tafelrunden des Kridwiß-Kreises, also mit den Treffen einer Gruppe von Intellektuellen in München, die durch den Rückgriff auf Mythen und das Ziel einer Vereinfachung der Wissenschaft den ideologischen Boden für die spätere politische Situation in Deutschland bereiten. Der dritte Teil, in Klammern „Schluß" (DF: 538) genannt, geht noch einmal auf Leverkühns Werk ein und besteht hauptsächlich aus Zeitbloms Bewertung der Komposition. In ihr werden Stil, Mittel und einige Merkmale wieder durch ein vorherrschendes *telling* mit fließenden Grenzen zum *showing* weiter beschrieben.

Wie durch die Explikation der drei Teile ersichtlich wurde, besitzt das Kapitel eine A-B-A-Struktur, die sich aus einer Präsentation des Hauptthemas, einer Fortsetzung und seiner Variation sowie aus einem Schluss, der das Hauptthema erneut aufgreift und vertieft, zusammensetzt. Formal betrachtet, gibt es viele musikalische Vorlagen, die einer solchen Struktur zugrunde liegen und die

[13] Gess u. Honold: Einleitung, S. 8.

[14] Zu den Begriffen vgl. 1.1.5.

dementsprechend für eine „Musikalisierung der Literatur“[15] sprechen könnten. Strukturell betrachtet ist es nicht so, dass das Kapitel selbst versucht, die zweiteilige Struktur der Apokalypse zu reproduzieren. Infolgedessen könnte man der in einem Sammelband zur Aktualität des Apokalyptischen präsentierten Auffassung von Briese, Faber und Podewski zustimmen, dass dort „[w]o Apokalyptisches drauf steht, […] Apokalyptisches gerade *nicht* drin“ ist.[16] Auch aus inhaltlicher Sicht bewegt sich das Kapitel auf dem immanenten Stadium des „krisenhaften Zustand[s] A“,[17] für den kein Neubeginn vorgeschlagen wird. Was durch die Struktur des Kapitels zum Tragen kommt, ist ein apokalyptischer Diskurs, an dessen Anfang und Ende die Musik steht. Folglich wäre es auch nicht unangebracht, von einer A^1-A^2-A^1-Struktur zu sprechen, denn der zentrale Teil des Kapitels könnte als politische Modulation eines vorrangig musikalischen Themas interpretiert werden. Zweifellos werden durch Zeitbloms Erzählen im 34. Kapitel sowie in weiteren Kapiteln des Romans verschiedene Deklinationen des apokalyptischen Diskurses sichtbar; im Folgenden wird aufgrund der Akzentuierung der vorliegenden Studie vor allem auf die musikalische Ebene eingegangen, ohne die politische – die durch den Kridwiß-Kreis zum Ausdruck kommt – zu vernachlässigen.

Adrian Leverkühns Oratorium schafft noch nicht den Sprung zur Transzendenz und zur Erlösung. Was die Komposition widerspiegelt, ist ein äußerst produktiver Krisenzustand der Musik, die sich neu erfinden möchte und zu diesem Zweck disparate Musikstile und -mittel anwendet. Eine große Inspirationsquelle des Werkes stellt das Mittelalter und die Renaissance dar, sowohl in der Auswahl der apokalyptischen Texte und Kunstwerke, die zu den fiktiven Prätexten zählen, als auch in der musikalischen Faktur selbst. Leverkühn stützt sich beispielsweise auf Dante, besonders auf sein *Inferno*, auf „die ekstatischen Erlebnisse der Mechthild von Magdeburg“ (DF: 517) und der Hildegard von Bingen, auf die *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* von Beda Venerabilis und auf vergleichbare Texte italienischen Ursprungs, wie beispielsweise die „Dialoge[] Gregors des päpstlichen Sangesmeisters“ und die „Vision Alberichs, des Mönchs von Monte

[15] Rajewsky: Intermedialität, S. 7. Vgl. auch Werner Wolfs Einschränkung des Begriffs: Wolf, „The musicalization of fiction“, S. 134 (siehe auch Rajewsky: Intermedialität, S. 39 f.)

[16] Briese, Olaf, Richard Faber u. Madleen Podewski: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 7–37, hier: S. 18.

[17] Ebd., S. 11.

Cassino",[18] also allgemein gefasst verwendet er „früh-christliche[] und mittelalterliche[] Visionsliteratur und Jenseitsspekulation" (DF: 518). Zeitblom liefert Hinweise zum Verfahren, dem Leverkühn folgt, um diese Texte zu kombinieren: Leverkühn sammle „alle ihre Elemente in einem Brennpunkt" (DF: 518), fasse „sie in später künstlerischer Synthese" (DF: 518 f.) zusammen, um dann den Rezipient*innen „nach unerbittlichem Auftrag der Menschheit den Spiegel der Offenbarung vor Augen" (DF: 519) zu halten, „damit sie darin erblicke, was nahe heran[…]komm[t]" (ebd.). Es handelt sich nach Zeitbloms Wiedergabe dabei um ein Verfahren, das mit einer moralischen Absicht auf eine Synthese vieler Prätexte abzielt.

Auch in der musikalischen Faktur des Werkes sind Rückgriffe auf Formen, die vor der Barockzeit zu finden waren, enthalten: Dazu zählt etwa die „Chorfuge zu den Worten des Jeremias" (DF: 523), die sich „auf die archaische Fugenform gewisser Canzonen und Ricercaren der Vor-Bach'schen Zeit" (DF: 524) stützt, „in denen das Fugenthema nicht immer eindeutig definiert und festgehalten ist" (ebd.). Gleichzeitig handelt es sich aber um eine Komposition, die verschiedene musikalische Stile parodiert: den französischen Impressionismus, die „bürgerliche Salonmusik, Tschaikowsky, Music Hall" (DF: 545) und Jazz.[19] Adrian Leverkühn experimentiert mit Rhythmen, Stilen und Formen und beschäftigt sich sogar mit der Frage nach der Denaturierung des Klanges, die Zeitblom als „die früheste Errungenschaft der Tonkunst" (DF: 542) definiert und die immer noch ein zentrales Anliegen von Komponist*innen der Nachkriegszeit, etwa von Konrad Boehmer, darstellt.[20] Neues und Altes greifen ineinander; die Komposition lässt sich jedoch nicht als dodekaphonisch klassifizieren: Ein Neubeginn, also eine Überwindung der musikalischen Immanenz durch ein neues kompositorisches System, steht nicht hier, sondern erst in der *Weheklag* im Vordergrund.

Der Übergang zum Zustand B ist also nicht in diesem Kapitel zu suchen: Die musikalische Apokalypse setzt fort und schafft den Sprung zu einer musikalischen

[18] Die letzten beiden Quellen sind nur in der Taschenbuchausgabe zu finden. Siehe Mann, T.: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: Fischer 2013, 39. Aufl., S. 474.

[19] Bemerkenswert ist, dass diese „Parodie verschiedenster musikalischer Stile" (DF: 545) mit der „Grundsprache des Haupt-Orchesters" (ebd.) kombiniert wird, was sich mit Hagens *To Zeitblom* und der Kombination der Hardangerfiedel mit einem klassischen Orchester vergleichen lässt. Vgl. 7.2.2. Die Rolle der Parodie in Thomas Manns Werken und in *Doktor Faustus* wurde von vielen Literaturwissenschaftler*innen untersucht, z. B. von Steen, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus". Tübingen: Max Niemeyer 2001. Vgl. auch Ent: 45: „Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch die Parodie".

[20] Vgl. 4.2.1.

Transzendenz erst mit der Anwendung des strengen Satzes und der Komposition der *Dr. Fausti Weheklag*. Betrachtet man die verschiedenen Typen von Apokalypsen, die in dem bereits erwähnten Sammelband von Briese, Faber und Podewski vorgestellt werden, so könnte sich in *Doktor Faustus* eine „[i]nverse Warnapokalypse“[21] profilieren. Im Roman droht zwar „[e]in unerwünschtes, vernichtendes Ereignis […] unweigerlich einzutreten“,[22] nämlich die komplette Sterilität der Kunst, dieses Ereignis wird jedoch „durch einen grundlegenden Gesinnungs- und Handlungswandel in der *Gegenwart* abgewendet“,[23] und zwar durch die Anwendung eines kompositorischen Systems, das Adrian Leverkühn schon seit langer Zeit vorschwebte. Berechtigt wäre aber der Einwand, dass nicht nur von einem politischen Gesichtspunkt aus, sondern auch in Sachen Musik keine echte Erlösung stattfindet: Im Endeffekt ist nur das „hohe g eines Cello“ (DF: 711) am Ende der *Weheklag* in der Lage, nach den Worten des Erzählers den Sinn zu wandeln und eine metaphorische Assoziation zu einem „Licht in der Nacht“ (ebd.) zu ermöglichen. Hätte man dementsprechend Schwierigkeiten, eine musikalische Erlösung durch die Dodekaphonie im Roman zu sehen, so wäre es angebracht, von einer „[e]motional-wunschhafte[n] Verneinungs- und Untergangsapokalypse“[24] zu sprechen. Die bereits erwähnten Autor*innen des Sammelbandes definieren diese als eine moderne Art von Apokalypse, deren Entstehung sich im 19. Jahrhundert zeitlich situieren lässt: Diese Apokalypsen sind „um jeden zweiten Teil, den der Erlösung, beschnitten“[25] oder begreifen „die Erlösung gerade als Übergang in ein non-humanes Nichts“.[26] Die Möglichkeit einer Erlösung der Musik durch ihren Neubeginn von einem einzigen Ton, von jenem g des Cello, könnte für zu schwach gehalten werden: Folglich wäre keine Erlösung vorhanden. Es könnte ebenfalls argumentiert werden, dass auch hier die Erlösung als Übergang in ein menschlich unbegreifliches Nichts zu begreifen ist, was jedoch Brokoff zufolge immerhin die Präsenz eines zweiten transzendentalen Stadiums und infolgedessen die mindestens zweimotivische Struktur der Apokalypse bestätigt.

Nachdem die Art des musikbezogenen apokalyptischen Diskurses in *Doktor Faustus* definiert wurde, sei nun auf einige Elemente eingegangen, die charakteristisch für apokalyptische Diskurse und Darstellungen sind und die man in Zeitbloms Beschreibung von Leverkühns Komposition wiederfindet. Die Wahl

---

[21] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 21.

[22] Ebd.

[23] Ebd., Herv. i. O.

[24] Ebd., S. 22.

[25] Ebd.

[26] Ebd.

der Figuren und Inhalte verdeutlicht eine Interaktion zwischen Immanenz und Transzendenz, denn der Zeuge der Apokalypse Leverkühns warnt vor der bevorstehenden Katastrophe, indem er vom Jüngsten Gericht und von der Hölle berichtet. Der Chor und das Orchester unterstützen sein Erzählen beispielsweise durch Geheule, das als Thema fungiert, durch zahlreiche Arten von Glissandi, die auch auf die menschliche Stimme angewandt werden[27] und durch die Emulation eines „Pandämonium des Lachens" (DF: 548) im letzten Teil der Komposition: Es wird also versucht, Klänge und Geräusche der Hölle zu reproduzieren. Eine Kritik und Umwertung von Kompositionstendenzen, die den Weg für die streng zwölftönige *Weheklag* bereitet, ist wesentlicher Bestandteil des musikalischen Stückes, denn dieses sei

> von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist),[28] daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist. (DF: 544)

Auf die Struktur des Jenseits wird im Oratorium auch mittels der Interaktion des Tonalen und des Dissonanten angespielt, die der Interaktion zwischen Immanenz und Transzendenz gegenübergestellt werden kann. Dass es sich aber lediglich um einen Versuch der immanenten Welt handelt, das transzendente Jenseits abzubilden, was im Zentrum der meisten apokalyptischen Verkündungen steht, scheint von der Behandlung und Konzeption des vokalen und orchestralen Parts bestätigt. So Zeitblom:

> Chor und Orchester stehen einander nicht als das Menschliche und das Dingliche klar gegenüber; sie sind ineinander aufgelöst: der Chor ist instrumentalisiert, das Orchester vokalisiert, – in dem Grade und zu dem Ende, daß tatsächlich die Grenze zwischen Mensch und Ding verrückt erscheint […]. (DF: 544)

Chor und Orchester verkörpern dieser Beschreibung entsprechend immer noch die materielle Welt auf der Suche nach einer neuen musikalischen Sprache, die aber immerhin vom Status quo aus auf diese einzutretende musikalische Phase blickt und über die Möglichkeiten ihrer Umsetzung durch vielfältiges Experimentieren, intensives Interagieren und die Aufhebung von Trennungen reflektiert.

[27] Vgl. DF: 543.

[28] Der Einschub in Klammern könnte als ein weiteres Indiz für die Unzuverlässigkeit des Erzählers interpretiert werden. Zur Unzuverlässigkeit Zeitbloms vgl. Kap. 7. Des Weiteren weist Börnchen darauf hin, dass sich Thomas Manns Roman „gerade in seinem Hang zum exzessiven Selbstkommentar selbst dekonstruiert". Börnchen: Kryptenhall, S. 68.

Dieses Schauen bildet den Kern der Apokalypse, die Derrida als „*Kontemplation* […] oder eine Inspiration […] der Schau“[29] definiert. Wichtiger Schritt zur Erreichung des Zustands B ist außerdem die „Vernichtung der Differenz selbst“,[30] was sich durch die Vernichtung der weltlichen, in diesem Fall musikalischen, Sprache umsetzen lässt.[31]

Eine Apokalypse bedarf eines Apokalyptikers: Im Rahmen der Komposition selbst übernimmt der Zeuge diese Funktion und im Rahmen der intradiegetischen Dimension des Romans spielt Adrian Leverkühn diese Rolle. Umberto Eco beispielsweise grenzt in Bezug auf die Massenkultur Apokalyptiker*innen von Integrierten ab:[32]

> Während die Apokalyptiker gerade dadurch überleben, daß sie Theorien über den Zerfall ausbilden, versagen sich die Integrierten weitgehend der Theoriearbeit; sie erzeugen und übermitteln ihre Botschaften in unbefangener Leichtigkeit, tagtäglich, auf allen Ebenen. Die Apokalypse ist eine Besessenheit des *dissenters*, des Andersdenkenden; die Integration ist die konkrete Realität derjenigen, die *nicht* abweichen, *nicht* anderer Meinung sind. Das Bild der Apokalypse zeichnet sich ab, wenn man die Texte *über* die Massenkultur liest; das Bild der Integration ersteht bei der Lektüre der Texte *aus* der Massenkultur.

Bezug nehmend auf Eco konstatieren Briese, Faber und Podewski, dass „der Motor apokalyptischen Denkens […] vor allem von Künstlern und Intellektuellen in Gang gehalten zu werden“[33] scheint; folglich wäre Leverkühn prädestiniert für die Rolle des Apokalyptikers, nicht zuletzt weil man durch Zeitbloms Erzählen den Eindruck gewinnt, dass er sich nonkonform verhält und mit der Welt unzufrieden ist.[34] Der Komponist zeigt in einer seiner wahrscheinlich produktivsten

---

[29] Derrida: Apokalypse, S. 15, Herv. i. O.

[30] Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 21.

[31] Vgl. ebd., S. 24.

[32] Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Übers. v. Max Looser. Frankfurt am Main: Fischer 1984 [Mailand 1964/1978], S. 16, Herv. i. O.

[33] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 17.

[34] Vgl. ebd. Liest man die Ausführungen von Derrida über den apokalyptischen Ton, so scheint nicht nur Adrian Leverkühn für die Rolle des Apokalyptikers prädestiniert zu sein, sondern auch die Musik selbst. Derrida rekurriert mehrfach auf Ausdrücke und Wörter, deren Ursprung der Musik zuzuordnen ist oder auch im musikalischen Bereich verwendet werden und dort nicht selten als Fachbegriffe gelten. Zwar nimmt Derrida auf Kants Ton Bezug, spricht aber gleichzeitig etwa von „différence tonale“, „neutralité du ton“, „norme atonale“, „tonalité“, „voix“ und „timbre“, was dem apokalyptischen Diskurs einen

Phasen zwei psychologische Zustände – einen depressiven und einen gehobenen –, die „innerlich nicht scharf gegen einander abgesetzt waren" (DF: 512). Während er die *Apocalipsis cum figuris* komponiert, isoliert er sich von der Welt, „um unbelauscht, unbeargwöhnt, in ausgeschalteter, von unserem Gesundheitsleben schmerzhaft abgesonderter Verborgenheit Entwürfe zu hegen und zu entwickeln" (DF: 516).[35] Adrian Leverkühn komponiert diese „Lebensgeschichte der Musik" (DF: 542) wie besessen, also genau mit jener Besessenheit der *dissenters*, von denen Eco spricht; dies ist nicht verwunderlich, da er zu diesem Zeitpunkt Esmeralda und dem ‚Teufel' bereits begegnet war. Die *Apocalipsis* wird schnell komponiert: 1919 in einer Zeitspanne von sechs Monaten, ein Jahr nach Ende des Ersten Weltkriegs. Die Krankheit beeinflusst das Komponieren. Man gewinnt den Eindruck, dass Leverkühn persönlich mit dem Teufel, seiner Inspirationsquelle, spricht.[36] Auch er ist Knecht einer Vision, die er dringend kommunizieren muss, genau wie Johannes in der Offenbarung, der sich als Knecht bezeichnet, der das Wort Gottes über die Zukunft vermittelt.[37] Mit Johannes teilt Leverkühn auch das „Erhoben-Werden";[38] des Weiteren, darauf verweist Brokoff, ist auch im Fall des Zeugen der biblischen Offenbarung nicht klar, ob er für denjenigen zu halten ist, der die Wahrheit offenbart oder doch für denjenigen, „dem die Wahrheit offenbart wird".[39] Bezüglich Thomas Manns Romans hängt die Antwort auf diese Frage vor allem davon ab, wie man sich der Teufelsproblematik gegenüber positioniert.[40]

Um kurz einige weitere, wiederkehrende inhaltliche Elemente und Figuren von Apokalypsen zu erwähnen, seien hier exemplarisch die babylonische Hure und die Aufforderung des Komms aufgegriffen. „[D]ie große Erzhure" (DF: 519) fungiert laut Brokoff als „zentrale Metapher der Unreinheit"[41] und kann der Binäropposition Unreinheit und Reinheit zugeordnet werden, welche „der Unterscheidung von

musikalischen Charakter verleiht. Siehe Derrida, Jacques: D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris: Galilée 1983, S. 18–21.

[35] Erwin hebt hervor, dass sich auch Nietzsche in seinen wahrscheinlich produktivsten Phasen isoliert hat. Vgl. Erwin, Andrew: Rethinking Nietzsche in Mann's *Doktor Faustus*: Crisis, Parody, Primitivism, and the Possibilities of Dionysian Art in a Post-Nietzschean Era. In: Germanic Review 78 (Herbst 2003) H. 4, S. 283–299, hier: S. 284.

[36] Vgl. DF: 523 „Sprich weiter! Sprich nur weiter!".

[37] Vgl. Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 18; Offenbarung 1,1.

[38] Ebd.

[39] Ebd., S. 19

[40] Vgl. Kap. 6.

[41] Ebd., S. 16.

Transzendenz und Immanenz Kontur verleiht".[42] Diese fehlt auch in Leverkühns fiktiver Komposition, die sich von Dürers entsprechender Schilderung inspirieren lässt, der sich wiederum auf Ezechiel und auf eine „Portraitstudie einer venezianischen Kurtisane" (ebd.) stützte, nicht. Zwar wird in Zeitbloms Beschreibung der Komposition Leverkühns nie erwähnt, dass das in der apokalyptischen Verkündung zentrale Verb ‚kommen' im Imperativ verwendet wird, es lässt sich aber gleichwohl eine Parallele zu Derridas Analyse dieses sprachlichen Elements ziehen. Die Worte „Das Ende kommt, es kommt das Ende, es ist erwacht über dich; siehe, es kommt. Es gehet schon auf und bricht daher über dich, du Einwohner des Landes" (ebd.) besitzen immerhin Aufforderungscharakter, auch wenn die Imperativform nicht in Verbindung mit dem Verb ‚kommen' verwendet wird.[43] Diese Worte werden zunächst vom Erzähler gesungen und dann einem Responsorium abgegeben, das sie „unvergeßlich wiederholt" (ebd.): Der Aufforderungscharakter ergibt sich daher sowohl aus der Imperativ-Verwendung des im Rahmen einer apokalyptischen Verkündung ebenfalls wichtigen Verbs ‚sehen'[44] als auch aus der obsessiven Wiederholung des Zitats durch den Chor sowie aus der vermittelten Botschaft selbst. Zugleich hebt Derrida die Uneindeutigkeit des ‚Komm' – u. a. aus pragmatischen Gründen – hervor, sodass es reduktiv erscheint, diesem apokalyptischen Element nur einen Aufforderungscharakter zuzuschreiben.[45] Geeignet sei das ‚Komm' jedoch, um „in allen Tonlagen ausgesprochen"[46] zu werden, was sich anhand von Leverkühns Oratorium bestätigen lässt und dort eine gesangliche Realisierung findet. Das ‚Komm' ist Derrida zufolge selbstreferentiell, denn es kündigt „nicht diese oder jene Apokalypse […]",[47] sondern „seine *differánce* selbst"[48] an. Derrida führt weiter aus, dass im ‚Komm' „bereits ein gewisser Ton wider[hallt], es ist an sich selbst die Apokalypse der Apokalypse, *Komm* ist apokalyptisch".[49]

[42] Ebd.

[43] Die Vorlage ist auch unterschiedlich: Zeitblom spezifiziert, dass sich hier Leverkühn wie Dürer an Ezechiel und nicht an der Offenbarung orientiert. Siehe DF: 519.

[44] Siehe Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 19.

[45] Derrida: Apokalypse, S. 83–88.

[46] Ebd., S. 86.

[47] Ebd., S. 88.

[48] Ebd., Herv. i. O.

[49] Ebd., Herv. i. O. Siehe auch Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 20.

4.1.2 Die politische Apokalypse: Der Kridwiß-Kreis

Im zentralen Teil des 34. Kapitels von *Doktor Faustus* wird der apokalyptische Diskurs, wie in 4.1 bereits angedeutet, politisch dekliniert. Wenn man den Zeitpunkt der *histoire* betrachtet und diesen mit der entsprechenden historischen Zeit verbindet, ist das alles andere als erstaunlich: „In den apokalyptischen Texten der Weimarer Zeit findet […] eine Politisierung der Apokalypse statt“,[50] konstatiert Brokoff, der eben diese Texte zum Gegenstand seiner Untersuchung macht. Wie im Fall von Adrian Leverkühns apokalyptischer Komposition lohnt es sich auch bezüglich dieses apokalyptischen Diskurses nicht, sich auf die Suche nach der Transzendenz Gottes zu begeben, denn diese ist ebenfalls „durch eine andere Transzendenz ersetzt worden“.[51] Die sogenannte „Fortsetzung“ (DF: 525) des 34. Kapitels präsentiert einige Kernpunkte der Auffassungen eines Kreises von Intellektuellen, die sich in München im Hause des „Graphiker[s], Buchschmuck-Künstler[s] und Sammler[s] ostasiatischer Farbenholzschnitte und Keramik“ (ebd.) Sixtus Kridwiß versammeln. Auch hier handelt es sich noch um eine Apokalypse *cum figuris*: Der Bereich der Kunst ist nicht nur durch den Veranstalter solcher „Round-table-Sitzungen“ (DF: 526), sondern auch durch die Präsenz des „Kunstgelehrte[n] und Dürerforscher[s] Professor Gilgen Holzschuher“ (DF: 528) vertreten, der die Anspielung an Dürer verstärkt und fortsetzt.[52]

Diese „Männer der Bildung, des Unterrichts, der Wissenschaft“ (DF: 530) wehren sich gegen die bürgerliche Tradition und ihrer Werte „der Bildung, der Aufklärung, der Humanität“ (ebd.) und plädieren für Gewalt, Autorität sowie die Rückkehr zu Prinzipien und politischen Zuständen mittelalterlicher Gesellschaften. Dr. Egon Unruhe setzt sich beispielsweise in seinen Schriften mit der „Rechtfertigung und wissenschaftlichen Verifizierung uralten Sagengutes“ (DF: 527) auseinander und Professor Georg Vogler, der „Literarhistoriker“ (ebd.), mit einer „Geschichte des deutschen Schrifttums unter dem Gesichtspunkt der Stammeszugehörigkeit“ (ebd.). Die Teilnehmer des Kridwiß-Kreises verfolgen sogar das Ziel, „die parlamentarische Diskussion“ (DF: 531) durch „die Versorgung der

[50] Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 10.

[51] Ebd., S. 11. Zu theologischen Aspekten des Romans siehe: Rohrmoser, Günter: Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums. Bietigheim/Baden: Gesellschaft für Kulturwissenschaft e. V. 2005; Piccolo, Veronica: L’onnipotenza imperfetta. Teologia secolarizzata nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Mailand: Ancora 2010.

[52] Des Weiteren sammelt Kridwiß Holzschnitte, was sich auch mit Dürers Werk verknüpfen lässt.

Massen mit mythischen Fiktionen“ (DF: 532) zu ersetzen und stützen ihre Überlegungen vor allem auf die *Réflexions sur la violence* von Sorel.[53] Die immanente Welt deklarieren sie für gescheitert; die zukünftige Welt ist in ihren Vorstellungen „eine alt-neue, eine revolutionär rückschlägige“ (DF: 534); sie hoffen nämlich auf eine „neuigkeitsvolle[] Rückversetzung der Menschheit in theokratisch mittelalterliche Zustände und Bedingungen“ (DF: 535). Zeitblom kommentiert das so:

> Das war so wenig reaktionär, wie man den Weg um eine Kugel, der natürlich herum-, d. h. zurückführt, als rückschrittlich bezeichnen kann. Da hatte man es: Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft wurden eins, und das politische Rechts fiel mehr und mehr mit dem Links zusammen. (ebd.)[54]

In diesem Fall zeichnet sich der apokalyptische Diskurs durch eine Vermischung politischer Stimmen aus. Darüber hinaus berichtet der Erzähler davon, dass sich die Intellektuellen des Kridwiß-Kreises für ein „sacrificium intellectus“ (DF: 532), für einen absichtlichen Verzicht auf ihre intellektuellen Fähigkeiten, entschieden hatten. Als Konsequenz wollen sie alles vereinfachen, wie die Gelehrten von Swifts „Grand Academy of Lagado“[55] in *Gulliver's Travels*, die zwecks einer besseren Verständigung Wörter und Rede abschaffen und Dinge auf dem Rücken herumtragen wollen.[56] Im zentralen Teil des 34. Kapitels profiliert sich eine politische Revolution besonderer Art, die in Hinblick auf die programmatisch

---

53 Vgl. Borchmeyer, Dieter: Mythos. In: Borchmeyer, Dieter u. Victor Žmegać (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Berlin: de Gruyter 1994 [1987], 2. neu bearb. Aufl., S. 292–308, hier: S. 298 f.

54 Die Metapher des Wegs um die Kugel kommt erneut im dritten Teil des Kapitels vor, in dem Serenus Zeitblom behauptet, dieser sei „durch ein neuigkeitsvolles Zurückgehen über Bachs und Händels bereits harmonische Kunst hinaus in die tiefere Vergangenheit echter Mehrstimmigkeit“ (DF: 540) verwirklicht. Die Musik Leverkühns strebe nicht nach den ‚harmonischen‘ Errungenschaften der Musik von Bach und Händel, sondern lasse sich von einer mehrstimmigen Vergangenheit inspirieren. Auch die Gelehrten des Kreises verzichten auf die errungene Zivilisation, um nach einer mythischen und gewaltsamen Vergangenheit zu streben. Siehe dazu Puschmann, Rosemarie: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld: AMPAL 1983, S. 104.

55 Swift, Jonathan: Gulliver's Travels. In: Ders.: The complete works of Jonathan Swift, D.D., and Dean of St. Patrick's, Dublin. Containing interesting and valuable papers not hitherto published. And an autograph letter. With memoir of the author. Hrsg. v. Thomas Rescoe, Bd. 1. London: Bell and Daldy 1869 [1726], S. 1–81, hier: S. 48.

56 Vgl. ebd.: S. 50; DF: 536.

deklarierte Absicht einer Rückkehr zu den Ursprüngen als „re-volution“[57] aufgefasst werden könnte und „präfaschistisch“[58] anmutet.[59] Das Ende der Immanenz, also die Vernichtung der Differenz ist auch wie in Leverkühns Oratorium und in vielen apokalyptischen Texten wesentlicher Bestandteil dieses apokalyptischen Diskurses, der eine politische und gesellschaftliche Transzendenz vorsieht, die aus Gewalt, Mythen, Diktatur und Differenzlosigkeit besteht. Gewalt ist apokalyptischen Schriften nicht fremd: Brokoff weist darauf hin, dass in der Offenbarung des Johannes „Wahrheit und Gewalt selbst auf unlösliche Weise miteinander verknüpft“[60] sind, da „Gott und Gewalt ineinsgesetzt“[61] werden. Nicht nur in den Konversationen des Kridwiß-Kreises kristallisiert sich also Gewalt als notwendige Voraussetzung zur Erreichung der Transzendenz heraus, sondern auch in dem biblischen, apokalyptischen Text *par excellence*.

Als Apokalyptiker lassen sich auch wie der Zeuge von Leverkühns Komposition die Teilnehmer des Kridwiß-Kreises bezeichnen, denn sie beabsichtigen nicht, sich zu integrieren, sondern bilden Theorien über den Zerfall der Gesellschaft aus. Ebenfalls könnte man sie mit den Mystagogen nach Derrida in Verbindung bringen, die zum Delirium,[62] zu jeder „Verstimmung der Saiten und Stimmen im Kopf“[63] führen, da sie die Werte, die Grundprinzipien und die politischen Institutionen einer bestehenden Gesellschaft in Frage stellen. Aus Sicht der Intellektuellen des Kridwiß-Kreises stellt die Vernichtung der Differenz als Voraussetzung einer geschichtlichen Erlösung etwas Positives dar: Ihre Ideen können dem Typ einer „Erfüllungs- und Erlösungsapokalypse“[64] zugeordnet werden und historisch mit jenen politischen Bewegungen u. a. in Deutschland assoziiert werden, die den ideologischen Boden für den Nationalsozialismus bereiten.

Auch dieser politisch deklinierte apokalyptische Diskurs, der sich im Rahmen der Sitzungen des Kridwiß-Kreises entfaltet und von dem Zeitblom als –

---

57 Roberts, David: The Sense of an Ending. Apocalyptic Perspectives in the 20th-century German Novel. In: Orbis Litterarum 32 (1977) H. 2, S. 140–158, hier: S. 147.

58 Petersen, Jürgen H.: Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Revista de Filología Alemana 16 (2008), S. 165–187, hier: S. 177.

59 Nicht unangebracht scheint eine Verbindung der Ideen des fiktiven Kridwiß-Kreises zu denen der konservativen Revolution. Vgl. Mohler, Armin: Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Grundriß ihrer Weltanschauungen. Stuttgart: Vorwerk 1950.

60 Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 24.

61 Ebd., S. 22.

62 In diese Deutungsperspektive lässt sich Leverkühns Delirium gut einordnen. Vgl. Kap. 6.

63 Derrida: Apokalypse, S. 34, vgl. auch S. 27–34.

64 Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 21.

nach seinen Worten – passiver Beobachter berichtet,[65] ist mit dem Ende des 34. Kapitels keineswegs beendet. Die Teilnehmer des Kreises spekulieren über die Möglichkeiten eines Auswegs aus einem Krisenzustand, der die Politik, die Gesellschaft und, nicht zuletzt, auch die Wissenschaft betrifft. Dieses Klima spiegelt sich laut Zeitblom in Leverkühns Oratorium wider, das „mit dem bei Kridwiß Gehörten in eigentümlicher Korrespondenz, im Verhältnis geistiger Entsprechung stand“ (DF: 539). Die ideologischen Auffassungen des Kridwiß-Kreises verdeutlichen ein „prinzipielle[s] Nicht-Einverständnis“[66] mit den Werten und Prinzipien ihrer Zeit. Im Gegensatz dazu entspringt Leverkühns Komposition „einer Rebellions- und Protesthaltung“[67] eben gegen jene ideologischen Positionen, die sich damals verbreiteten, und wählt als Rebellions- und Warnungswaffe das Medium der Musik. Das 34. Kapitel enthält eine Verschachtelung apokalyptischer Diskurse; im Fall der Komposition Leverkühns ist die Apokalypse auch *histoire* des musikalischen Werkes selbst.

Börnchen stellt in seiner Dissertation fest, dass „sich in den letzten Jahrzehnten der Tenor durchgesetzt zu haben“[68] scheint, „den Roman als ‚Apokalypse‘ zu lesen – eine Interpretation, zu der Humor und Komik nicht zu passen scheinen“.[69] In dieser Hinsicht könnte man der vorliegenden Studie ebenfalls vorwerfen, sich in diese Interpretationslinie einzuschreiben und dementsprechend den Humor und die Komik von *Doktor Faustus* zu übersehen. An dieser Stelle muss aber beachtet werden, dass Apokalypse mit Weltuntergang nicht gleichzusetzen ist, obwohl sie in der Alltagskommunikation, in literarischen Texten, in Filmen und in der Kunst oft so verstanden wird.[70] Wie zu Beginn des vorliegenden Abschnitts bereits erwähnt, unterstreicht Brokoff gleich am Anfang seiner Studie, dass auch in der Offenbarung des Johannes der Weltuntergang „keineswegs den Schlußpunkt“[71] der Erzählung bildet. Des Weiteren weisen Briese, Faber und Podewski darauf hin, dass der Begriff ‚Katastrophe‘, der mit dem ‚Weltuntergang‘ in apokalyptischen Texten eng verquickt ist und den heute kaum jemand mit etwas

[65] Vgl. DF: 534.

[66] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 9.

[67] Ebd.

[68] Börnchen: Kryptenhall, S. 92 f.

[69] Ebd. Ein Beispiel für diese Deutungslinie ist etwa der Aufsatz Mehrings: Mehring, Reinhard: Apokalypse der deutschen „Seele“? Thomas Manns „Doktor Faustus“ als „Zeitroman“. In: Weimarer Beiträge 51 (2005) H. 2, S. 188–205.

[70] Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 7.

[71] Ebd.

Positivem assoziieren würde, ursprünglich im Sinne einer „Wendung zu Besserem“[72] eine positive Bedeutung trug, die „von der römischen Antike bis über die Renaissance hinaus“[73] auch so verwendet wurde. Dies gelte auch für den Begriff ‚Apokalypse‘, der – „bis in die Frühe Neuzeit hinein – immer auch ein positiv besetzter Erwartungs- und Hoffnungsbegriff“[74] gewesen sei. Dies änderte sich erst „mit den allmählichen Transformationen des Christentums“.[75] Die drei Forscher*innen bestätigen die von Brokoff ebenfalls vorgestellte „binäre Bedeutungsstruktur“[76] der Apokalypse, die aus „Krise, Untergang und Erlösung“[77] besteht. Da Leverkühns *Apocalipsis cum figuris* vor allem mittelalterliche und frühneuzeitliche Texte und Kunstwerke als Vorlage aus der Absicht heraus verwendet, Altes und Neues musikalisch zu kombinieren, scheint sein Werk sowohl in der musikalischen Faktur als auch in seiner Darstellung der Apokalypse die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs zu beleben: Den verwendeten Texten ist diese Bedeutung inhärent. Eine Apokalypse wie Leverkühn sie nach Zeitbloms Wiedergabe versteht, schließt keineswegs Positives aus, sondern impliziert sogar eine Erlösung.

Von der Parodie verschiedener Musikstile war in diesem Kapitel bereits die Rede. Dazu sei ergänzt, dass Zeitblom im 34. Kapitel die provozierende Haltung von Künstler*innen adressiert. Nachdem der Erzähler über den Namen „Ober-Kirchenrat“ (DF: 541) berichtet, den Richard Wagner zur Zeit des *Parsifal* unter einem Brief hinzufügte, ist im Text folgender Kommentar des Erzählers zu finden:

> Für den Nicht-Künstler ist es eine recht intriguierende Frage, wie ernst es dem Künstler mit dem ist, was ihm das Angelegentlich-Ernsteste sein sollte und zu sein scheint; wie ernst er sich selbst dabei nimmt und wieviel Verspieltheit, Mumschanz [sic], höherer Jux dabei im Spiele ist. (DF: 541)[78]

Ironie und Humor sind aus der Komposition Leverkühns nicht wegzudenken, auch wenn ihre Basis das Apokalyptische ist. Die im 34. Kapitel dargestellten Ereignisse stammen zudem aus Zeitbloms fiktiver Feder, dem „als Nachfahre der deutschen Humanisten“ (DF: 12) die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ‚Apokalypse‘ bestimmt nicht fremd ist. Da er erzählt, ist er derjenige, der

[72] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 31.

[73] Ebd.

[74] Ebd.

[75] Ebd.

[76] Ebd.

[77] Ebd.

[78] Dazu siehe auch Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 214 f.

den apokalyptischen Ton setzt: Es scheint legitim zu fragen, ob er der Apokalyptiker *par excellence* des Romans sei. Mit der Verstimmung, die Derrida zufolge apokalyptischen Diskursen zugrunde liegt, scheint sich der Viola d'amore-Spieler ebenfalls gut auszukennen.[79] Zeitblom rezipiert Leverkühns Werk: Briese, Faber und Podewski heben hervor, dass „nicht die Produzenten Apokalypsen produzieren, sondern die Rezipienten".[80] Dies verweist auf Derridas Auffassung, wonach es eine wichtige aber nicht immer selbstverständliche Voraussetzung für das Gelingen der apokalyptischen Kommunikation ist, dass der Ton angenommen wird: „Wer den apokalyptischen Ton annimmt, wird Ihnen [sic] etwas bedeuten, wenn nicht gar sagen".[81] Der Erzähler rezipiert Leverkühns Oratorium allerdings nicht passiv, sondern produziert seinerseits seine apokalyptische, verstimmte Darstellung des Lebens des Freundes. Dass „die Apokalypse von langer Dauer"[82] ist, bestätigt das 34. Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* durch das komplexe Ineinandergreifen[83] zahlreicher apokalyptischer Diskurse auf der intradiegetischen und extradiegetischen Ebene der Narration und darüber hinaus.[84]

---

[79] Vgl. Derrida: Apokalypse, S. 62 f. Auch in der Originalausgabe erscheint das Wort auf Deutsch: Derrida spricht von einer „*Verstimmung* multipliant les voix et faisant sauter les tons, ouvrant chaque parole à la hantise de l'autre dans une polytonalité immaîtrisable, avec greffes, intrusions, parasitages". Derrida: D'un ton apocalyptique, S. 67, Herv. i. O. Bemerkenswert ist hier, dass wieder Begriffe verwendet werden, die auch im musikalischen Bereich Verwendung finden. Siehe Fußnote 34. Hier wird das Thema kurz angesprochen, ausführlicher wird es im siebten Kapitel der vorliegenden Arbeit behandelt.

[80] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 15.

[81] Derrida: Apokalypse, S. 64.

[82] Ebd., S. 75.

[83] Wohl könnte man auch sagen, dass diverse apokalyptische Diskurse im Roman montiert werden, und sich damit auf eine Technik berufen, nämlich die Montage-Technik, die in der *Doktor Faustus*-Forschung zum Untersuchungsgegenstand bereits gemacht wurde. Siehe etwa Kropfinger, Klaus: „Montage" und „Composition" im „Faustus" – Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik? In: Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus, S. 345–368.

[84] Brokoff kritisiert Derridas Auffassung einer Zwangsläufigkeit der Fortsetzung des apokalyptischen Diskurses, denn die Ebene der Transzendenz setze dem apokalyptischen Diskurs ein Ende. Brokoff unterstreicht somit „die endliche Struktur der apokalyptischen Entscheidung", die „das unendliche Sprechen gewaltsam beendet". Angesichts der Überfülle an Werken, die sich mit dem apokalyptischen Diskurs auseinandersetzen, und der immer noch bestehenden Faszination für die Apokalypse könnte man wagen, Derridas und Brokoffs Thesen miteinander zu kombinieren und folglich für die Mittelposition eines vorläufigen Endes argumentieren. Zwar beendet die apokalyptische Entscheidung das Sprechen, das

Anhand des 34. Kapitels von *Doktor Faustus* kann den vorigen Ausführungen entsprechend der apokalyptische Diskurs des Romans in seinen musikalisch- und politisch-bezogenen Deklinationen näher beleuchtet werden. Auf einer Makroebene der Analyse geschieht das durch die Definition der Art von Apokalypse: Als Voraussetzung gilt die Identifikation der Stadien der Immanenz und der Transzendenz sowie die Untersuchung der verwendeten Quellen. Auf einer Mikroebene ist diese Untersuchung durch die Analyse der Präsenz und Realisierung von wiederkehrenden Elementen apokalyptischer Reden, z. B. dem ‚Komm'-Motiv und der Figur des Zeugen, möglich. Dieses analytische Prozedere wird auch auf die darauf folgenden Kompositionen von Boehmer, Kurz und Searle angewendet und mit Kategorien aus der Intermedialitätsforschung stärker in Verbindung gebracht.

4.2 Vom Roman zur Musik

Der vorliegende Abschnitt integriert die literaturzentrierte, intermediale Analyse des ersten Abschnitts in die Analyse der intermedialen Transpositionen bzw. Bezugnahmen jeweils von Konrad Boehmer (*Apocalipsis cum figuris*), Karl-Wieland Kurz (*Apocalipsis sine figuris*) und Humphrey Searle (*Apocalypsis cum figuris*). Somit sollen einerseits der Transfer und die Transformation von Leverkühns Oratorium vom Medium der fiktionalen Schrift in das Medium der Musik, andererseits der apokalyptische Diskurs der jeweils betrachteten Komposition rekonstruiert werden. Zu diesem letzten Zweck wird erneut auf die Terminologie und die Positionen des vorigen Abschnitts rekurriert.

4.2.1 Inverse Warnapokalypsen: Konrad Boehmers *Apocalipsis cum figuris*

Die erste Komposition, die hier präsentiert wird, ist die *Apocalipsis cum figuris* von Konrad Boehmer (1941–2014) für vier Schlagzeuge, zwei Klaviere, drei Pop-Vokalist*innen und vier Lautsprecher, die 1984 anlässlich der Donaueschinger Musiktage aufgeführt wurde.[85] Während der niederländische Komponist, der

stellt aber ein vorläufiges Stadium dar. Brokoff: Die Apokalypse in der Weimarer Republik, S. 26 (siehe auch S. 25).

[85]Die Partitur wurde 1984 vom Tonos Musikverlag (Darmstadt) veröffentlicht, kann aber auch aus der Webseite der Konrad Boehmer Foundation heruntergeladen werden. Siehe Boehmer, Konrad: Apocalipsis cum figuris (Partitur). In: „Konrad Boehmer Foundation". < https://www.kboehmer.nl/wp-content/uploads/2019/12/Apocalipsis.pdf >(letzter

in Berlin geboren wurde und in Köln mit einer Dissertation zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik im Fach Musikwissenschaft promovierte,[86] an einer Oper über den Faust-Stoff, die sich aber nicht mit Manns Roman auseinandersetzte, arbeitete, wurde er zu einem Symposium über Thomas Manns *Doktor Faustus* nach Brüssel eingeladen. Diese Einladung war für Boehmer der Anlass, den Roman nach vielen Jahren erneut zu lesen. Das in 4.1.1 erwähnte Zitat über die umgekehrte Rolle und Funktion der Dissonanz und des Tonalen und folglich den paradoxen Charakter von Leverkühns Oratorium,[87] das eben das Tonale und nicht die Dissonanz mit der Hölle assoziiert, versteht der Komponist als die Essenz des Werkes.[88]

> Bei der Lektüre dieser wohl faszinierendsten Beschreibung […] fesselte mich vor allem die Radikalität des Entwurfs, die ein Menschenalter nach dessen Niederschrift – und grade [sic] heute, in der Ära musikalischen Neo-Biedermeiers – von ungebrochener Aktualität ist.

Diese Aussage verdeutlicht nochmals, was im vorigen Abschnitt bereits hervorgehoben wurde: Leverkühns fiktive Komposition enthält musikalische Ideen und Ansätze, die auffällige Korrespondenzen zu musikalischen Ideen, Ansätzen und Versuchen nicht nur seiner Zeit, sondern auch der Nachkriegszeit aufweisen.

Konrad Boehmer erläutert im Programm zur Uraufführung, seine Intention sei nicht gewesen, Leverkühns Oratorium nachzukomponieren, um eine Art Programm-Musik zu konzipieren. Die ästhetische Konzeption und die Spannweite der im Roman geschilderten Komposition seien jedoch durchaus die Grundlagen seines Werkes gewesen. Wichtiger Ausgangspunkt seiner Überlegungen sei auch die Faszination für den Konnex zwischen Zivilisationsstadien der europäischen Geschichte und „apokalyptischen Ideologien“.[89] Direkt oder indirekt scheint sich hier der Komponist auf die vorher erwähnten Ausführungen von Umberto Eco zur Wirkung der Argumentationen von Apokalyptiker*innen zu berufen, in denen die Massenkultur als Antikultur erscheint: Diese Art des Argumentierens ziele auf eine Reaktion der Integrierten und folglich der Massenkultur, die somit von den

---

Zugriff: 21.08.2020). Eine Aufnahme des Stückes findet man in der CD Acousmatrix 5 – history of electronic music V, Amsterdam: BVHaast (Nr. 9011) 1990.

[86] Siehe Boehmer: Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik. Darmstadt: Tonos 1967.

[87] Vgl. DF: 544.

[88] Boehmer: Apocalipsis cum figuris. In: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1984, S. 23–26, hier: S. 23.

[89] Ebd., S. 24.

Apokalyptiker*innen beeinflusst werden, ab. Dies ist laut Eco äußerst produktiv, denn es setzt Prozesse in Gang, die zu einer Erweiterung der Kultursphäre und einer „Zirkulation einer ‚populären' Kunst und Kultur"[90] beitragen. Die Prozesshaftigkeit, die Eco somit anspricht und zu den konstitutiven Merkmalen der apokalyptischen Verkündung als Akt des Offenbarens zählt, spielt eine vordergründige Rolle in Boehmers Komponieren. Der Komponist sieht eigenen Aussagen zufolge in all seinen elektronischen Werken „das Moment des Klanges als *Prozeß* (und nicht: als *Objekt*) "[91] an: Das Ergebnis der Klangerzeugung ist für ihn nachrangig, während ihre Prozesshaftigkeit eine Sonderstellung einnimmt. Außerdem beschäftigt sich Boehmer – genau wie der fiktive Komponist Adrian Leverkühn im apokalyptischen Oratorium– mit dem Problem der Denaturierung des Klanges und ist der Auffassung, dass gerade in Manns *Doktor Faustus* schon eine Lösung gefunden werden könne:[92]

> Die Lösung der ästhetischen Aporien, die, wie wir jetzt wissen, nicht darin bestehen konnte, daß man willkürlich jeden „natürlichen" Klang in den Fleischwolf der Klänge, den Ringmodulator, stopfen konnte, jene Lösung hätte man damals schon bei Thomas Manns Leverkühn nachlesen können, der den „denaturierten" Klang als musikgeschichtliches Phänomen schlechthin begriff […].

Deshalb sei Leverkühn „der letzte und radikalste Repräsentant westlicher Kunst-Musik",[93] da er „den Kunst-Laut in den Natur-Laut zurück zu versenken"[94] versucht und damit „etablierte[] Systeme und ästhetische[] Normen"[95] sprengt. Der Komponist assoziiert eben aufgrund dieser Überwindung von inneren Grenzen der Musik das fiktive Projekt Leverkühns mit dem *Espace* von Edgar Varèse, der die äußeren Grenzen der Musik (des Konzertsaals) sprengt. Dadurch schlägt er ein weiteres Modell für Leverkühns fiktive Komposition vor, das allerdings in Thomas Manns Tagebüchern und Selbstkommentaren nicht erwähnt wird und sich angesichts der Entstehungszeit (ca. 1947) eher mit der Entstehungszeit des Romans als mit der von Leverkühns *Apocalipsis* in Verbindung bringen lässt.[96]

---

[90] Eco: Apokalyptiker und Integrierte, S. 16; vgl. dazu auch S. 15.

[91] Boehmer: Apocalipsis (Programmheft), S. 23.

[92] Ebd.; siehe DF: 542.

[93] Boehmer: Apocalipsis (Programmheft), S. 24.

[94] Ebd.

[95] Ebd.

[96] Siehe Griffiths, Paul: Varèse, Edgar [Edgar] (Victor Achille Charles). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001.< https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042 > (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Die Unmöglichkeit einer Zuordnung von Leverkühns Kompositionstendenzen in der *Apocalipsis* zu denen des musikalischen Panoramas seiner Zeit wäre nicht nur ein Beweis für die Fiktionalität des Textes, sondern könnte auch eine Erklärung dafür liefern, warum manchmal bei Komponist*innen der Eindruck entsteht, dass in *Doktor Faustus* Tendenzen der Neuen Musik der Nachkriegszeit antizipiert werden.[97] Leverkühns Oratorium weist laut Boehmer auf das Ende einer musikalischen Ära – der bürgerlichen Epoche – hin und „dieses Ende nimmt bei ihm apokalyptische Dimensionen an, wird Ausdruck des freien Leidens, ‚musique concrète' im wahrsten Sinne des Wortes".[98] Auch der Komponist scheint daher in diesem Zitat Leverkühns Oratorium dem apokalyptischen Stadium des Untergangs einer musikalischen Welt zuzuordnen, weil es gleichzeitig durch etwa die Denaturierung des Klanges auf eine neue Welt hinweise, aber im Ganzen immer noch nicht dem eingetretenen Stadium der musikalischen Transzendenz entspreche.

Die Präsenz der Pop-Sänger*innen sollte für diejenigen, die mit dem Denken Boehmers vertraut sind, keine Überraschung sein. In seinem Essay *Reihe oder Pop?* erläutert der Komponist, er habe großen Respekt vor Bob Dylan, Ferré, den Lords und den Rolling Stones, weil sie durch ihre Musik Vorurteile thematisiert und entkräftet haben, und offenbart den programmatischen Versuch, eine Annäherung der Neuen Musik an die Pop-Musik zu fördern:[99]

> Man könnte den Versuch wagen, eine Synthese zwischen den sympathischen Songs und dem musikalischen Bewußtsein zu bilden, das wir unbeirrt für das authentischere und humanere halten.

Diese Idee einer Kombination verschiedener Musikstile und Musikgattungen überschneidet sich mit der musikalischen Konzeption von Leverkühns *Apocalipsis*: Es handelt sich in diesem Fall um den Transfer eines in der literarischen

---

[97] Dazu vgl. auch Manzonis Position (5.2.1.1).

[98] Boehmer: Apocalipsis (Programmheft), ebd.

[99] Ders.: Reihe oder Pop? (1966) In: Ders.: Das böse Ohr. Hrsg. v. Burkhardt Söll. Köln: Du Mont 1993, S. 96–116, hier: S. 113. Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch die biographische Information, dass sich Konrad Boehmer in den 1960er und 1970er Jahren gegen Stockhausen, Kagel und andere Komponisten der Zeit positionierte. Vgl. Sabbe, Herman: Boehmer, Konrad. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03375 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

Vorlage durch die Technik des intermedialen *telling* beschriebenen musikkompositorischen Verfahrens in das Medium der Musik, also um die Medientransformation einer intermedialen Bezugnahme des Textes, die selber einer Medientransformation entspringt. Man könnte in diesem Fall von einer Intermedialität zweiten Grades oder einfach von einer Rückkehr zum ursprünglichen Medium sprechen: Der zweite Schritt jedoch der Bezugnahme in *Doktor Faustus* beeinflusst immerhin diese Rückkehr. Nicht nur das fiktive, konstitutive Verfahren von Leverkühns Komposition wird bei Boehmer in die Musik transferiert, es werden auch die musikalischen Vorbilder übernommen, da sich sowohl Leverkühn als auch Boehmer auf populäre Musikgattungen stützen. Zugleich lassen sich beide Werke aufgrund jener der kompositorischen Konzeption zugrunde liegenden „Vermischung der Stimmen, Gattungen und Codes“[100] weit über paratextuelle Hinweise hinaus dem apokalyptischen Diskurs zuordnen: Briese, Faber und Podewski weisen darauf hin, dass Paratexte besonders im Fall von apokalyptischen Texten oft eines Vergleichs mit der inhaltlichen Ebene bedürfen.[101]

Boehmers Komposition gliedert sich in vier Ebenen, welche die *figurae* der Komposition darstellen. Die erste Ebene bildet „das ‚Geheul schreiender Menschen‘ im Griff der apokalyptischen Würgengel“[102] ab und wird musikalisch mithilfe von „körperlichen“, konkreten Klängen realisiert. Die zweite präsentiert apokalyptische Bilder und Visionen, ohne eine Geschichte erzählen zu wollen: Vielmehr erwähnt sie Textfragmente und wiederholt sie. Es sind selbstverständlich Teile der Offenbarung des Johannes enthalten, in Boehmers „Resumé aller Verkündigungen des Endes“ (DF: 520) kommt aber auch eine Vielzahl anderer Texte und Autor*innen vor, die man in *Doktor Faustus* nicht findet, wie z. B. Barockgedichte über das *Vanitas*-Motiv, Hölderlin, der die Parzen bittet, ihm noch einen letzten Sommer zu gewähren, Giacomo Leopardi, dessen Aussage „Die Welt ist Dreck“ eine zentrale Rolle spielt, weil sie das Stück beschließt, und ein Text von Karl Marx, der den Kapitalismus kritisiert. Die babylonische Hure wird musikalisch mithilfe von Szenen aus dem Roman *Juliette ou les prospérités du vice* des Marquis de Sade porträtiert. Die Vorlage ist also nicht mehr bzw. nicht nur die babylonische Hure von Dürer, der sich seinerseits am Porträt einer venezianischen Kurtisane orientierte.[103]

Die dritte Ebene ordnet Boehmer ironischerweise der geordneten, zivilisierten Welt zu, die durch die Einführung von Nationalhymnen ins Lächerliche

---

[100] Derrida: Apokalypse, S. 76.

[101] Vgl. 4.1.

[102] Boehmer: Apocalipsis (Programmheft), S. 24.

[103] Vgl. DF: 519.

gezogen wird.[104] Diese Ebene der Komposition kann mit der Fortsetzung des 34. Kapitels von Thomas Manns *Doktor Faustus* in Verbindung gebracht werden, da die Nationalhymnen auf den Nationalismus anspielen: Aufgrund des Erscheinungsjahres schließt Boehmers Komposition den Bezug auf zeitgenössische Nationalismen mit ein. Die vierte Ebene wird dem Teufel gewidmet; wie in Dantes *Inferno* begegnet man ihm im letzten *girone*. Die Rolle des Teufels übernehmen die Pop-Vokalist*innen. Sie sollten die „schändlichen Liederreigen der Söhne des Pfuhls“ (DF: 545) darstellen. Gegen Ende des Stückes findet sich eine Mischung aus Choral und Hitsong, die um das tonale Zentrum von C-Dur kreist.[105] Diese „einfache“ Tonalität – ein möglicher Bezug auf die Realisierung der Hölle durch das Tonale bzw. das Banale in der Komposition Leverkühns – begleitet den Text „I am a dream – I am God“,[106] eine Aussage des russischen Komponisten Skrjabin, die mit dem Delirium assoziiert werden könnte, das apokalyptische Verkündungen bewirken und dem Adrian Leverkühn selbst zum Opfer gefallen ist.[107] Die Aufnahme des ersten Schreis eines neugeborenen Kindes, den man ganz am Ende der Komposition zu hören bekommt, wird mit den folgenden Worten Leopardis verbunden: „Nur Bitterkeit und Langeweile – Die Welt ist Dreck“ (S. 56). Ordnet man aber diese letzten Elemente der Komposition in den apokalyptischen Diskurs ein, so ist nicht nur die scheinbar einfache C-Dur-Tonart alles andere als erstaunlich. Boehmers Komposition schafft in einem einzigen Stück, was dem fiktiven Leverkühn erst mit der *Weheklag* gelingt, nämlich den Sprung zur Transzendenz. Die Differenz wird vorläufig vernichtet und eine einfache Tonart herrscht;[108] darüber hinaus ist Skrjabins Aussage, „I am a dream – I am God“, ein sprachlicher Verweis auf eine Traum-Dimension und auf Gott selbst. Leopardis Worte erklären die immanente Welt für endgültig gescheitert und der erste Schrei des neugeborenen Kindes übernimmt die Funktion jenes „hohe[n] g eines Cello“ (DF: 711), das den Neubeginn markiert. Alles erreicht *morendo* ein Ende, was dem apokalyptischen Diskurs ein vorläufiges Ende setzt (Abbildung 4.1).

---

[104] Ebd., S. 25.

[105] Boehmer: Apocalipsis (Partitur), S. 50–53.

[106] Ebd., S. 53.

[107] Vgl. Derrida: Apokalypse, S. 33 u. Kap. 6.

[108] Das betrifft nur S. 50–53 der Komposition und nicht das Notenbeispiel dieses Unterabschnitts; bemerkenswert ist auf S. 50–53, dass im Gegensatz zu Leverkühns *Weheklag* das tonale System wieder eingeführt wird, was beweist, dass Boehmers Komposition als sekundäres intermediales Phänomen aus anderen musikgeschichtlichen Prämissen entstand.

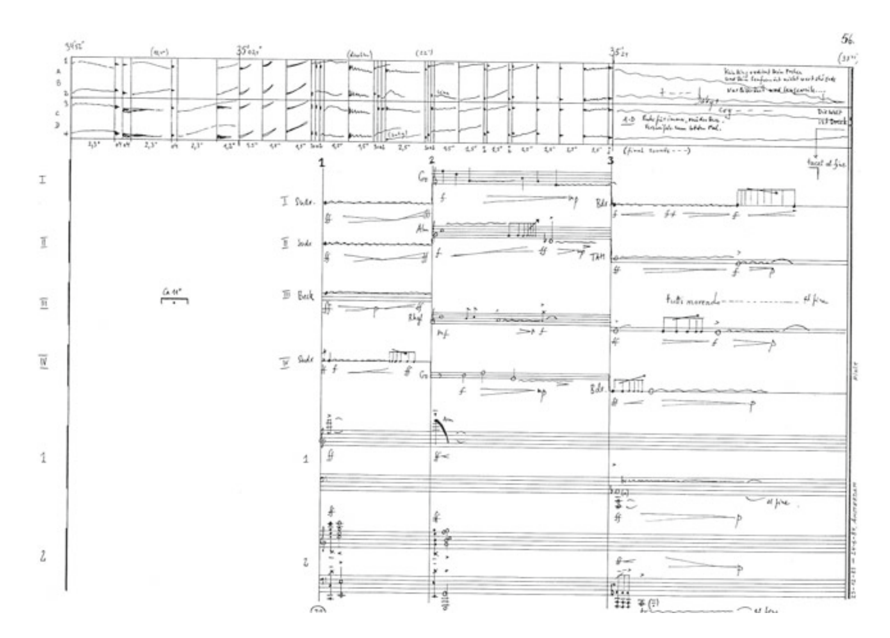


Abbildung 4.1 Das Ende des Stückes (S. 56). Mit freundlicher Genehmigung der Konrad Boehmer Foundation

Dekonstruktivistische Verfahren, besonders die „Dekonstruktion des Gegensatzes“[109] lassen sich auch hier wie im vorigen Kapitel in Odegards *The Calling of St. Gregory* beobachten. Der Pessimismus, welcher Leopardis Zitat zum Ausdruck bringt, scheint durch den Schrei des neugeborenen Kindes in Hoffnung umgewertet zu werden.[110] Gegensätze werden sowohl in Leverkühns *Apocalipsis* als auch in Boehmers gleichnamiger Komposition dekonstruiert. Der Autor erklärt wie folgt seine Poetik:[111]

> Das Schlechte ist mir gut (ich umarme den Dreck), das Gute ist mir schlecht (ich verachte Moralisten); Ordnung ist mir Chaos (denn leerer als absolute Ordnung kann selbst das Chaos nicht sein); Chaos zu schaffen, ist in meinen Kompositionen

[109]Derrida: Positionen, S. 66.

[110]Allerdings könnte es auch sein, dass der hoffnungsvolle Schrei des Kindes in Pessimismus umgewertet wird, was bedeuten würde, dass der apokalyptische Diskurs der Komposition in eine pessimistische Transzendenz mündet.

[111]Ebd., S. 25.

> Anlaß zu strengster musikalischer Ordnung; Untergang ist mir Erneuerung (ich bin fortschrittsgläubig), Erneuerung Untergang (da bin ich Romantiker).

Nach der Analyse von Boehmers *Apocalipsis cum figuris* wird im Folgenden auf die Rezeption des Werkes durch die Besprechung einiger Rezensionen und wissenschaftlicher Artikel kurz eingegangen. Der Kritiker Ernst Vermeulen, der eine Aufführung des Stückes im Amsterdams Concertgebouw hörte, sagte, die Komposition sei so dämonisch wie wenige andere in der Musikgeschichte.[112] Nach einer sehr kurzen Analyse der Komposition konstatiert der Literaturwissenschaftler Theodore Ziolkowski, dass Boehmer den Beschreibungen in Thomas Manns Roman nicht präzise folge, aber das Gefühl von Barbarei effektiv vermittle.[113] Der Musikwissenschaftler und Komponist Alfred Zimmerlin beschreibt die *Apocalipsis cum figuris* als das extremste Werk Boehmers, „ein fast vierzigminütiges Pändamonium von einer Radikalität, die gewiss über das hinausgeht, was Thomas Mann seinem Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus* andichtete".[114] Offenbar treten durch diese Rezensionen Wertungen zutage. Zudem werden voreilige Schlussfolgerungen über komplexe Dynamiken und Implikationen von intermedialen Transpositionen gezogen, die u. a. von medienspezifischen Differenzen abhängen.[115] Nichtsdestotrotz nehmen die letzten erwähnten Zitate Bezug auf einige Eigenschaften von Intermedialität, die eine Einordnung der Komposition erlauben. Es handelt sich in diesem Fall um offene bzw. manifeste Intermedialität: Die Komposition enthält mehr als ein Medium und diese Medien sind distinkt und „in principle separately ‚quotable'".[116] Da sich die elektronische Komposition an Leverkühns fiktivem Werk orientiert, kann sie als intermediale Transposition eines literarischen Prätextes in eine Medienkombination eingestuft werden, da nicht nur ein Medium in der elektronischen Komposition materiell präsent ist.[117]

[112] Zit. im Booklet der CD, S. 8.

[113] Ziolkowski: Leverkühn's Compositions, S. 849.

[114] Zit. in Boehmer: Apocalipsis cum figuris. In: Konrad Boehmer Foundation. <https://www.kboehmer.nl/compositions/apocalipsis-cum-figuris > (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[115] Aussagen über die Qualität eines Werkes bilden bekanntlich den Kern einer Rezension.

[116] Wolf: Musicalized Fiction and Intermediality, S. 243. Vgl. 1.1.5.

[117] Hier wird – im Vergleich zur Komposition von Kurz oder von Ruzicka – immerhin der Begriff der ‚intermedialen Transposition' verwendet, da die Komposition mehrere Mikroformen der Vorlage transferiert und transformiert sowie genau denselben Titel wie Leverkühns fiktives Werk trägt, sodass die Definition ‚intermediale Bezugnahme' unzureichend erscheint. Die Grenzen zwischen einer ‚intermedialen Transposition' und einer ‚intermedialen Bezugnahme' erweisen sich in der analytischen Praxis manchmal als fließend.

Zudem stellt Boehmers Komposition eine partielles intermediales Produkt dar, das sich auf ein im Roman beschriebenes Werk konzentriert. Resümierend lässt sich sagen, dass Boehmers Komposition etwa durch den Rückgriff auf weitere literarische Texte und Musikstile einen ergänzenden Effekt hat. Sie ist ab und zu in der Lage, die Vorlage zu verstärken, indem etwa die beschriebene Mischung von populären und nicht-populären Musikstilen nicht einfach angedeutet, sondern im musikalischen Text selbst umgesetzt wird.[118]

Wagt man noch einmal den Versuch, Boehmers Komposition im apokalyptischen Diskurs einzuordnen, um sie darin zu verorten, so könnte das Werk als „inverse Warnapokalypse" bezeichnet werden. Das Erscheinungsjahr der Komposition (1984) spricht ebenfalls für diese Einordnung, da Briese, Faber und Podewski als Beispiel für eine inverse Warnapokalypse u. a. auch den „Warner vor der ‚atomaren' Katastrophe Günther Anders"[119] nennen.[120] Charakteristisch für diese Apokalypse ist es, dass „ein unerwünschtes, vernichtendes Ereignis […] unweigerlich einzutreten"[121] droht, das aber „durch einen grundlegenden Gesinnungs- und Handlungswandel in der *Gegenwart* abgewendet werden"[122] könnte. In Boehmers *Apocalipsis cum figuris* könnte durch die Geburt des Kindes das Eintreten eines apokalyptischen Zustandes verhindert werden. Wie in *Doktor Faustus* und in apokalyptischen Texten der Weimarer Zeit scheint hier kein Gott im Spiel zu sein. Dieser wird in Skrjabins Zitat lediglich erwähnt, es ist aber das menschliche „aktive[] Handeln",[123] welches sich in der Entscheidung zur Fortpflanzung äußert, das zur Erlösung und Transzendenz führt.

Boehmers elektronische Komposition übernimmt die Bildhaftigkeit von Leverkühns Komposition durch die vier Ebenen, lässt sich ebenfalls in den apokalyptischen Diskurs einordnen und interagiert mit populären Musikgattungen.

---

[118] Siehe Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 141.

[119] Ebd.

[120] Siehe Anders, Günther: Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen. München: Beck 1981, 3. durch e. Vorw. erw. Aufl. v. „Endzeit und Zeitende". Zwar setzt sich „Die atomare Drohung" aus Schriften von Anders zusammen, die hauptsächlich in den 1960er Jahren veröffentlicht wurden, im Vorwort zur zweiten Auflage von 1981 widmet der Autor sein nach seinen Worten „leider niemals alt werdende[s]" Buch jedoch der jungen Generation der „Grünen" und findet daher eine historisch neue Zielgruppe für seine damaligen Überlegungen. Ebd., S. X. Bemerkenswert ist daneben, dass auch diese Überlegungen im Untertitel als radikal definiert werden. Zur Deklination des apokalyptischen Diskurses im Atomzeitalter siehe auch Derrida: Apokalypse, S. 91–132 (2. Aufsatz des Bandes: „No Apocalypse, not now (full speed ahead, seven missiles, seven missives)".)

[121] Briese, Faber u. Podewski: Aktualität des Apokalyptischen, S. 21.

[122] Ebd.

[123] Ebd.

Der apokalyptische Diskurs wird dabei um Elemente bereichert, die für die Apokalypsen der 1980er Jahren als typisch gelten. Zudem wird das Stadium der Transzendenz erreicht. Insofern ergänzt die Komposition die literarische Vorlage. Auch Leverkühns Komposition arbeitet mit Umwertungen, da Dissonanz und Tonales darin umgewertet werden: Bei Boehmer wird dieser Aspekt verstärkt und hervorgehoben, denn trotz der scheinbaren Radikalität u. a. der angewandten musikalischen Mittel profiliert sich sowohl in den immer zu hinterfragenden Aussagen der Autorinstanz als auch im Werk selbst eine Umwertung des Weltuntergangs in Erneuerung.

4.2.2 Konturlosigkeit: die *Apocalipsis sine figuris* von Karl-Wieland Kurz

Die Komposition von Karl-Wieland Kurz (*1961), *Apocalipsis sine figuris*, distanziert sich bereits im Titel von Leverkühns fiktivem Werk. Zwar lässt sie sich anhand des Paratextes sofort auf Thomas Manns Roman zurückführen, das *sine figuris* jedoch macht gleichzeitig deutlich, dass sich das Werk auf den Roman indirekt bezieht.[124] Wie bei Boehmer handelt es sich hier ebenfalls um partielle *direct or overt intermediality*, also offene bzw. manifeste Intermedialität, die erneut der Form der Medienkombination zugeordnet werden kann und sich folglich nicht ausschließlich des Mediums der Musik bedient. Das Wort sine *im Titel* ist selbstverständlich die Neuheit eines Stückes, in dem die *figurae* bzw. die Bilder weniger strukturiert eingesetzt werden und in dem Bildhaftigkeit nicht als formbildend konzipiert wird. Nicht zufällig spricht der Autor selbst von „neutralen Schichten“[125] und „Textüberflutungen“,[126] die den Musikfluss unterbrechen bzw. sogar „überfluten“.[127] Während die Schichten Boehmers eine präzise Struktur und

[124] Vgl. Scherliess, Volker: Zur Musik in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Weber, Hermann (Hrsg.): Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 126–154, hier: S. 152 f.

[125] Mail vom 08.10.2013 an die Verfasserin.

[126] Ebd.

[127] Ebd. Da wenig Sekundärliteratur zum Stück vorhanden ist, beruhen die Ausführungen dieses Abschnitts fast ausschließlich auf einigen E-Mails (insbesondere auf E-Mails von Kurz an die Verfasserin vom 07.08.2013, 08.10.2013 und 23.10.2013), auf einem persönlichen Gespräch der Verfasserin mit ihm, das in der Schwartzschen Villa in Berlin-Steglitz anlässlich eines Klavierabends (08.12.2013) stattfand, und auf einigen persönlichen nicht veröffentlichten Materialien, die der Komponist der Verfasserin dankenswerterweise zur

Konzeption nachweisen, sind sie bei Kurz neutral und können nicht eindeutig eingeordnet werden. Die *Apocalipsis sine figuris* ist allerdings nicht gänzlich ohne Bilder: Es werden Kunstwerke gezeigt, das Medium Kunst ist also auch Bestandteil dieses plurimedialen Produktes. Der Unterschied liegt jedoch in der Funktion der benutzten Bilder und Texte: Diese sind neutral, weil sie laut Aussagen des Autors keine verstärkende Funktion haben. Da sie die Musik überfluten, zielen sie auf keine Synthese mit der Musik ab: Sie scheinen als reine, unerwartete Ablenkungen gedacht zu sein, die aber zugleich in der Lage sind, einen Wechsel im Dominanzverhältnis der Medien zu bewirken.

Boehmers *Apocalipsis* hat die Komposition von Kurz beeinflusst, denn Kurz hat in ihr sogar ein Zitat aus Boehmers Doktorarbeit erwähnt.[128] Es handelt sich in diesem Fall um eine intermediale Bezugnahme auf den Roman, die auf eine weitere Komposition zu *Doktor Faustus* Bezug nimmt und daher intramedial als Antwort sowohl auf den Roman als auch auf Boehmers intermediale Transposition aufzufassen ist.

Die Erstfassung der *Apocalipsis sine figuris* wurde in den Jahren 1985–1987 fertig gestellt und ihre Uraufführung fand 1987 in Frankfurt am Main statt – in der Stadt, in der auch Leverkühns Oratorium uraufgeführt wurde. Die Neufassung mit der Ergänzung des dritten Satzes „Kataleptische Katalekte" wurde im selben Jahr veröffentlicht und 1988 ebenfalls in Frankfurt uraufgeführt.[129]

Die Besetzung ist in zwei Gruppen gegliedert:

1. Vokalstimmen/Darsteller: vier Sprecher (zwei hohe, zwei tiefe, möglichst männliche Stimmen); vier Sänger: Countertenor, Tenor, Bariton, Bass (alle

Verfügung stellte (z. B. zwei Aufnahmen des Werkes und Erläuterungen). Der Musikverlag Ricordi & CO, der eine Kopie der Partitur haben sollte, konnte kein Exemplar finden. Ein Beispiel kann man aber auf der Webseite des Komponisten finden: Kurz, Karl Wieland: Apocalipsis sine figuris – Partiturbeispiel. In: Karl-Wieland Kurz. <https://www.karlwielandkurz.de/pdf/partituren/Apocalipsis%20sine%20figuris.pdf> (letzter Zugriff: 21.08.2020). Die Ausführungen dieses Abschnitts konnten sich daher nicht auf die ganze Partitur stützen. Zur Komposition siehe auch Kurz: Hirn neben Kopf. Vor Apocalipsis, während Apocalipsis und darüber hinaus. In: Musiktheorie 8 (1993) H. 1, S. 37–56.

128 „Denn der Widerstand, den Natur menschlichem Tun leistet, gründet nicht in ihrem subjektiven Willen. Vielmehr ist seine Kraft Zeichen für die unvollkommene Kenntnis, die Menschen über Natur bisher sich aneigneten". Programmheft Frankfurter Feste 1988, Mensch und Natur, Apocalipsis sine figuris, Alte Oper Frankfurt: 25. September 1988, S. 16.

129 Vgl. Kurz: Hirn neben Kopf, S. 37.

Vokalstimmen, über Gesangsanlage); ein Concert-Art-Performer (im Publikum; mit demontiertem Pianino).[130]

2. Orchester: drei Trompeten, drei Hörner, drei Posaunen (Tenor-, Tenor-Bass-, Kontrabassposaunen), drei Tuben (Tenortuba, Bass- bzw. Doppeltuba, Kontrabasstuba); zwei Paukengruppen (möglichst 2×7 Pauken); Harmonium; Orgel; Celesta (mit elektrischer Verstärkung, oder Sampler); zwei Flügel mit je drei Spielern (vierteltönig gegeneinander verstimmt); zwei Harfen (vierteltönig gegeneinander verstimmt); vier Gitarren (1/2 und 3/4 vierteltönig gegeneinander verstimmt; mit Live-Elektronik); vier Bratschen (eine solistisch; alle mit Pick-up- und Kontaktmikrophonen verstimmt); vier Kontrabässe: der erste in Solostimmung (viersaitig), der zweite Viersaiter in Normalstimmung und die anderen zwei Fünfsaiter (alle Kontrabässe mit Pick-up-und Kontaktmikrophonen verstärkt); Tonbandzuspielung; Mischpult für Klangregie.[131]

Diese detaillierte Beschreibung der Besetzung zeigt, dass das Projekt des Komponisten sehr ambitioniert ist. Noch ambitionierter scheint es, wenn man die riesige Menge der verwendeten Texte betrachtet. Genau wie Adrian Leverkühn reicht Kurz die Offenbarung des Johannes als Quelle eines Werkes über die Apokalypse nicht aus. Für den apokalyptisch-eschatologischen Teil verwendet er Texte, die in der sumerischen Zeit beginnen und sich bis zu den „Berliner Knastblättern" der 1980er Jahre des 20. Jahrhunderts spannen.[132] Eine zentrale Rolle spielen die apokryphen und die frühchristlichen religiösen Texte, wie z. B. die Sybillinischen Weissagungen, die Apokalypsen des Thomas und Petrus, Flugblätter und Schriften aus dem Spätmittelalter, teilweise auf Altfranzösisch und Okzitanisch sowie kasuistische Texte. In Anbetracht der Anzahl an verwendeten Texten wäre die Frage berechtigt, ob man den von Gess beschriebenen Effekten von Intermedialität noch einen Effekt hinzufügen sollte, nämlich den Effekt der Revision.[133] Die Vorlage wird zwar ergänzt und verstärkt, es scheint aber ein Konkurrenzverhältnis zu ihr zu entstehen: Die Distanzierung im Titel durch das *sine* deutet bereits auf eine revidierende Lektüre von Thomas Manns Roman hin. Zweifellos lässt sich das Stück von Kurz ebenso wie Leverkühns fiktive Komposition als

[130] Auf S. 112 wird erläutert, wieso hier nur die männliche Form verwendet wird.

[131] Siehe ebd. und Kurz: Apocalipsis sine figuris – Supplement. In: Karl-Wieland Kurz. <https://www.karlwielandkurz.de/pdf/ApocalipsisSineFiguris.pdf >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[132] Mail vom 08.10.2013.

[133] Siehe Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 141 u. 1.1.5.

„Resumé aller Verkündigungen des Endes“ (DF: 520) definieren: Der enzyklopädische Charakter bleibt trotz intermedialer Transformation erhalten. Diese riesige Menge von Literatur wird mithilfe eines Montage-Prinzips mit der Musik und mit sich selbst kombiniert: Man erkennt hier das gleiche Prinzip, das in *Doktor Faustus* identifiziert werden konnte, nämlich die Kombination von Disparatem durch die Montage-Technik.[134]

In der *Apocalipsis sine figuris* findet man drei Hauptthemen bzw. Hauptideen, die durch das vorher beschriebene Prozedere, jedoch weniger präzise als im Roman organisiert werden, was eine weitere Begründung für das *sine figuris* darstellt.[135] Das erste Thema ist selbstverständlich das der Apokalypse, das der Komponist als „bizarre Revue von ‚den letzten Dingen‘, eine Show vom verschlissenen und beschissenen Ende der Welt“[136] beschreibt. Das zweite wird als „Galerie der Ideen“[137] bzw. „Zentralfriedhof der abendländischen Ideen“[138] bezeichnet und umfasst hauptsächlich Texte aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert, u. a. von Freud, Mallarmé, Lautréamont, Bakunin, Cioran und Plechanow. Das dritte Thema ist Adrian Leverkühn gewidmet und versucht, „einen fiktiven Komponisten so zu porträtieren, als ob er sich bei der kompositorischen Arbeit gerade selbst über die Schulter schaut und sich dabei in einen Bergson’schen unbegrenzten Raum verliert bzw. verströmt“.[139] Dieser Moment lässt sich als metakompositorisch bezeichnen, da über das Komponieren selbst reflektiert wird. Des Weiteren führt die Komposition von Kurz durch die Bezugnahme auf Boehmers Schriften zu einer Reflexion über das „Vertonen“ des Romans von Thomas Mann selbst, was sich als metamedial einstufen lässt. Im Stück herrschen folglich verschiedene Metaebenen: Der Transfer und die Transformation von Mikroformen aus einem Roman, der sich mit der kompositorischen Laufbahn eines Künstlers

[134] Siehe dazu Kropfinger „Montage“ und „Composition“ im „Faustus“. Vgl. auch TB2: 19.12.1945, S. 287: „Die Nietzsche’schen Symptome, Medikamente und Speisezettel als Beispiel für das Montage-Prinzip des Buches“.

[135] Die Musikwissenschaftlerin Hanne Stricker erläutert im Programmheft der Uraufführung der zweiten Fassung, was unter der Ergänzung *sine figuris* zu verstehen ist: „Das *sine figuris* gibt einen Hinweis auf die scheinbare Konturlosigkeit der Gestalten: es fehlt das Rückgrat. Meint aber auch im musikalischen Sinne, daß die Figurationen fehlen, d. h. die Heterophonie bestimmt weitgehend das Stück. Nur im Rhythmus, der Urgebärde musikalischen Ausdrucks, gibt es noch Verbindung untereinander“. Stricker, Hanne: Dämonenzauber verzerrter Lebensenergien. In: Programmheft Frankfurter Feste, S. 27, hier: S. 27.

[136] Mail vom 08.10.2013.

[137] Ebd.

[138] Ebd.

[139] Ebd.

befasst, führt zu Reflexionen sowohl über diesen Transfer als auch über die Inhalte selbst, nämlich den Bereich der Komposition. Um die Rolle von Leverkühn bzw. des im Programmheft genannten „Künstlers“[140] zu porträtieren, verwendet der Autor Zitate von berühmten Komponisten des 20. Jahrhunderts, etwa Busoni, Schönberg, Varèse und Skrjabin. Exemplarisch sei hier ein im fünften Teil der Komposition vorkommendes Zitat von Ferruccio Busoni erwähnt:[141]

> Nehmen wir es uns doch vor, die Musik ihrem Urwesen zurückzuführen; befreien wir sie von architektonischen, akustischen und ästhetischen Dogmen; lassen wir sie reine Erfindung und Empfindung sein, in Harmonien, in Formen und Klangfarben […].

Neben vielen anderen Aspekten lässt sich dieses Zitat auf Leverkühns Kompositionstendenzen zurückführen, besonders auf diejenigen, die er mit und nach der *Apocalipsis cum figuris* verfolgt. Zunächst verfolgt der fiktive Komponist ebenfalls das Ziel, die „Musik ihrem Urwesen zurückzuführen“, indem er sich u. a. auch an Kompositionsstilen vor Bach und Händel orientiert. Zweitens will er ebenso Grenzen und Dogmen sprengen und entwickelt zu diesem Zweck die Zwölftontechnik, die etwa die Grenzen zwischen Harmonik und Melodik, also sozusagen dem Horizontalem und dem Vertikalen der Musik nivelliert. „[R]eine Erfindung und Empfindung“ ist allerdings die Musik Leverkühns nicht, obwohl in der *Weheklag* immerhin das Ziel einer Rekonstruktion des Ausdrucks innerhalb einer strengen Form verfolgt wird.[142] Leverkühns Kompositionskriterien werden durch den Bezug auf Busonis Stellungnahme musiktheoretisch untermauert: Dies verstärkt die Vorlage.

Wie zu Beginn des vorliegenden Unterabschnitts angedeutet, weckt der Titel *Apocalipsis sine figuris* zum Teil falsche Erwartungen, obwohl hier mit der Polysemie des Wortes gespielt wird und daher u. a. auch rhythmische Figurationen in die Gesamtbedeutung des Wortes einbezogen werden.[143] Das Werk von Kurz besteht nicht nur aus Texten und Musik, sondern auch aus Bildern, etwa der Bildbetrachtung im Teil III 6, in dem die „Offenbarung S. Johannis des Theologen“[144] gezeigt wird.

Es gilt, weitere Verknüpfungspunkte mit Boehmers *Apocalipsis* und mit dem Roman anzusprechen. Zum Beispiel die explizite Stellungnahme des Autors, dass

[140] Programmheft, S. 10.
[141] Ebd., S. 15.
[142] Vgl. Kap. 5.
[143] Vgl. Fußnote 135.
[144] Ebd., S. 8 f.

seine Komposition keineswegs den Anspruch erhebt, Leverkühns Oratorium nachzukomponieren, was durch die Änderung des Titels deutlicher als bei Boehmer signalisiert wird. Oder auch die politisch-gesellschaftliche Kritik des Stückes: Diese Kritik wird nicht nur durch die Äußerungen des Autors, er möchte „die bildungsbürgerliche Haltung von komponierenden Literaturliebhabern zu ihren Schwarmobjekten“[145] mitthematisieren, sondern auch durch textuelle Elemente sichtbar. Ein Beispiel dafür wäre das folgende Zitat von Varèse, das am Anfang des Stückes vorkommt: „Die Bourgeoisie heißt Besonnenheit diejenige Feigheit, die sie in ihrer dreckigen Glückseligkeit gelähmt hält“.[146] Sowohl Zeitblom durch seine Erzählungen über die Kridwiß-Treffen als auch Adrian Leverkühn durch sein apokalyptisches Oratorium üben Kritik an der damaligen politischen Stimmung; Boehmer verwendet darüber hinaus, wie in 4.2.1 bereits angesprochen, Texte von Marx, die Kritik an ökonomischen Machtverhältnissen üben. So kombiniert er die Kritik am Nationalismus und Faschismus mit einer Kritik am Kapitalismus.

Hanne Stricker bezeichnet das Oratorium von Karl-Wieland Kurz als „Dämonenzauber verzerrter Lebensenergien“[147] und betont, jene dialektische Ästhetik – die in Boehmers Komposition und im apokalyptischen Kapitel von *Doktor Faustus* sehr wichtig ist – sei in dieser Komposition keine „formbildende[] Kraft“:[148]

> Er [Karl-Wieland Kurz] rückt bewußt ab von der Dialektik als formbildender Kraft, auch von der Koketterie mit der Ästhetik des Häßlichen und deren Gegensatz, der Schönheit, die als unzuverlässiges Mittel auszuklinken ist. K.-W. Kurz ist entschieden für die Mischung von Disparatem.

Laut dieser Rezension lässt die Komposition von Kurz die Binäroppositionen von Leverkühns apokalyptischem Oratorium, die dort bereits einer Umwertung unterzogen wurden, beiseite und sucht einer poststrukturalistischen Vision entsprechend keine Differenzen zwischen Zeichen mehr: Schönheit und Hässlichkeit bilden einen einzigen Pol. Die Grenzen zwischen den Medien sind fließend, die Schichten werden nicht hierarchisch angeordnet und es herrscht wie in Leverkühns Komposition und bei Boehmer eine Vermischung von Stimmen: Diese Vermischung ist an den verschiedenen Zitaten diverser Autoren aber auch an den

[145] Mail vom 08.10.2013.
[146] Programmheft: S. 4.
[147] Stricker: Dämonenzauber, S. 27.
[148] Ebd.

Sprecher- und Sängerstimmen zu erkennen. Auch musikalische Stile werden vermischt: z. B. liest man im vierten Teil die Anweisung: „rhythmisch prägnantes Initial, variiert wiederkehrend; gezacktes, einstimmiges ‚Fugato', pointillistisch zerstoben, freie Einschübe, Tonband-Protuberanzen".[149] Formen, Strukturen und Systeme werden ebenfalls kombiniert: der erste Teil basiert auf Emergenz, der zweite auf Diskretheit, der dritte auf Fraktalen, der vierte auf einem Modell, der fünfte auf Prozessualität. Nicht nur aufgrund der verwendeten Texte, sondern auch aufgrund dieser Mischung disparater musikalischer Mittel, Stile, Kompositionskriterien und -konzeptionen lässt sich das Oratorium von Kurz dem apokalyptischen Diskurs zuordnen. Aus Gender-Perspektive könnte man außerdem ergänzen, dass die Apokalypse von Kurz stark männlich dominiert ist, da sich diese aus männlichen Stimmen sowie Texten männlicher Autoren zusammensetzt. Es handelt sich daher um eine geschlechtlich markierte Apokalypse: Die Verkündung der bevorstehenden Katastrophe erfolgt eindeutig durch männliche Instanzen.

Sowohl Boehmers *Apocalipsis cum figuris* als auch die *Apocalipsis sine figuris* von Kurz stellen eine Erweiterung und Vertiefung des enzyklopädischen Charakters von Manns Kapitel dar, jedoch ist die Wahl der Quellen unterschiedlich und entspricht je anderen Interpretationen des Romans. Beide Komponisten haben es sich nicht zum Ziel gesetzt, wie Adrian Leverkühn zu komponieren und passen den apokalyptischen Diskurs ihrer Epoche an. In beiden Fällen handelt es sich um eine Medienkombination; bezüglich der Komposition von Kurz wäre es aufgrund der fließenden Grenzen zwischen Medien durchaus angebracht, den Terminus der „Medienfusion"[150] zu verwenden – obwohl anzumerken ist, dass, wenn die Bilder gezeigt werden, die Musik vorläufig unterbrochen wird und folglich also die Medien nicht wirklich fusioniert werden. Wichtiges Merkmal des Oratoriums von Kurz scheint die Strukturlosigkeit, die Konturlosigkeit, das *sine figuris* zu sein, was zur formbildenden Kraft der Vertonung unter verschiedenen musikalischen und intermedialen Aspekten wird.

4.2.3 Die Musikalisierbarkeit von *Doktor Faustus:* Humphrey Searles *Apocalypsis cum figuris*

Die dritte und letzte Komposition, die hier präsentiert wird, ist eine Kantate von Humphrey Searle (*Dr. Faustus*, im Katalog der British Library *The Devil's Jig*

[149] Programmheft: S. 10.

[150] Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

genannt), die von der BBC Radio 3 am 9. März 1980 übertragen wurde.[151] Diese Kantate unterscheidet sich wesentlich von den bisher beschriebenen Kompositionen, da sie das Ziel hat, Serenus Zeitbloms Schilderungen von Leverkühns Stücken präzise zu folgen. Der Komponist (1915–1982) selbst schreibt in seinen Memoiren: „I followed Mann's indications as far as possible".[152] Außerdem setzt sich die Kantate nicht nur mit der *Apocalipsis cum figuris*, sondern auch mit anderen Kompositionen des Romans, z. B. mit der *Dr. Fausti Weheklag*, auseinander.[153]

Der britische Komponist konnte diese Herausforderung annehmen, weil er in Wien Privatunterricht bei einem der berühmtesten Vertreter*innen der Neuen Musik, Anton Webern, genossen hatte und als erster Komponist gilt, der die 12-Ton-Kompositionstechnik in Großbritannien eingeführt hat.[154] In seinen Memoiren schreibt er:[155]

> I did not particularly want to write a *Faust*; there have been admirable ones by Berlioz, Schumann, Liszt and Busoni […]. However when the BBC asked me to write music for a programme about Thomas Mann's *Dr. Faustus* I could not resist the challenge, especially as Mann's Adrian Leverkühn is very different from the Faust of Goethe, Lenau or the medieval puppet play; he uses the supernatural

---

[151] Es existiert eine weitere Komposition von Poul Ruders (*Corpus cum figuris* für großes Ensemble, 1985), die aber nur im Titel und nicht im Inhalt Bezug auf das 34. Kapitel von *Doktor Faustus* nimmt.

[152] Searle, Humphrey: Chapter 19: Faustus and the Oresteia. In: „Quadrille with a Raven". <https://www.musicweb-international.com/searle/faustus.htm > (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[153] In dieser Studie werden die *Apocalypsis* und die *Lamentation* analysiert, da sich diese angesichts des intermedialen Schwerpunktes als besonders aufschlussreich erweisen. Searle hielt außerdem die beiden Stücke für die wichtigsten seiner *Faustus*-Kantate. Vgl. ebd. u. 5.2.4. Leider fehlt im Fall dieser Komposition sogar ein Teil der Primärliteratur, da das Manuskript, das von der British Library oder von der BBC aufbewahrt werden sollte, nicht mehr gefunden werden konnte. Die vorliegende Analyse basiert hauptsächlich auf der Aufnahme des Stückes, welche die Verfasserin im Oktober 2013 in der British Library hörte, auf einem persönlichen Gespräch mit zwei Schüler*innen und Bekannten von Searle (Herrn Prof. David Sutton-Anderson und Frau Prof. Avril Anderson) und auf den bereits zitierten Memoiren von Humphrey Searle.

[154] Zur Biographie Searles siehe: Mason, Colin, Hugo Cole und David C. F. Wright: Searle, Humphrey. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25279 > (letzter Zugriff: 21.08.2020). Ziolkowski bezeichnet Searle als „British Leverkühn". Ziolkowski: Leverkühn's Compositions, S. 841.

[155] Searle: Faustus, ebd.

> powers given him by the Devil for the sake of developing himself as a composer rather than on wine, women or power […].

Sowohl für Boehmer als auch für Searle kommt der Anstoß für die Vertonung von Leverkühns *Apocalipsis* von außen; beide setzen sich mit Thomas Manns Bearbeitung des Faust-Stoffes auseinander, weil dort die Musik eine zentrale Rolle spielt.

Searle beschreibt sein Projekt nicht als eine Dramatisierung des Romans, sondern als eine Diskussion seiner Hauptideen. So handelt sich auch bei ihm, ähnlich wie bei allen in dieser Studie betrachteten Kompositionen, um kein totales intermediales Produkt, sondern um ein partielles: Trotz des Ziels einer Rekonstruktion der Vorlage[156] beruht die intermediale Transposition auf einer individuellen Auswahl von zu vertonenden Romankapiteln und -zitaten. Die Kantate ist in eine musikalische Radiosendung eingefügt, in der die Musik manchmal unterbrochen wird, um Passagen aus dem Roman vorzulesen oder wichtige Momente der Handlung zusammenzufassen bzw. zu erklären. Die Auswahl der Texte sowie das Schreiben neuer Texte war Aufgabe des Schriftstellers und Dichters Robert Nye. Am Projekt nahmen auch der Ambrosian Chorus und das New Symphony Orchestra mit den Solostimmen von Wendy Eathorne, Paul Esswood, Brian Burrows und John Gibbs teil. Der Dirigent war Humphrey Searle. Da sowohl das Medium der Musik als auch durch die Moderation das Medium des gesprochenen Textes materiell präsent sind, stellt Searles Komposition, ähnlich wie die von Kurz und Boehmer, eine Form von Medienkombination dar.

Searles *Apocalypsis* besteht aus zwei Teilen: Der erste ist vom ersten Teil des 34. Kapitels (DF: 511–525), der zweite vom sogenannten „Schluß" (DF: 538–550) inspiriert. Die Komposition dauert ca. 20 Minuten und die Texte sind hauptsächlich in englischer Sprache. Die Verwendung der englischen Sprache lässt sich nicht als rekonstruktiv bezeichnen. Vielmehr markiert sie einen Unterschied zur Vorlage: Ihre Mikroformen werden nicht nur in das Medium der Musik transferiert, sondern auch sprachlich übersetzt und erhalten somit durch den Sprachwechsel eine nationale Färbung, auch wenn dieser Aspekt bei Searle nicht so ausgeprägt wie bei anderen in dieser Studie behandelten intermedialen Transpositionen, wie z. B. Hagens *To Zeitblom*, erscheint.[157]

Vor dem Beginn der Musik wird Zeitbloms Beschreibung im ersten Teil des apokalyptischen Kapitels vorgelesen: Der Moderator unterstreicht die Verbindung

---

[156] Vgl. dazu (hier und im weiteren Verlauf der Studie): Eibl, Karl: Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte. München: Fink 1976, S. 68–73.

[157] Vgl. 7.2.2.

der dort geschilderten apokalyptischen Bilder mit Dante Alighieris *Commedia*, indem er eine literarische Vorlage sowohl der Apocalipsis als auch des Romans selbst (ein Zitat aus Dantes Inferno gehört zu dessen Paratexten) anspricht und unter anderen Quellen privilegiert.[158] Die Musik beginnt mit *glissandi* der Pauken und der Posaunen, die sich auf Esmeraldas Thema stützen. Dem „testis, […] Zeugen, […] Erzähler“ (DF: 519) von Searles *Apocalypsis* wird die Stimme eines Counter-Tenors gegeben. Mit seinen berühmten, rhetorisch als Chiasmus klassifizierbaren Worten „Das Ende kommt, es kommt das Ende“ (ebd.) fängt er an. Später, nachdem das Responsorium seine Worte „unvergeßlich wiederholt“ (ebd.) hat, wird er von dem auch im Roman erwähnten „mocking, bleating bassoon in its highest register“[159] begleitet. Der Chor beginnt, begleitet nur von den Pauken, mit Gemurmel, dann singen die Chorsänger*innen immer lauter, während die Musik zu einem Höhepunkt kommt, der durch Fortissimo-Dynamiken und einen massig wirkenden Klang charakterisiert ist. Dieser Höhepunkt führt zu Jeremias Worten: „Wir, wir haben gesündigt/Und sind ungehorsam gewesen“ (DF: 523). Die Chorfuge zeigt in Thomas Manns Roman eine seltsame Form, die Zeitblom so beschreibt:

> Ich nenne das Stück eine Fuge, und fugal mutet es an, doch ohne daß ehrsam das Thema wiederholt würde, sondern mit der Entwicklung des Ganzen wird dieses selber entwickelt, so daß ein Stil aufgelöst und gewissermaßen ad absurdum geführt wird, dem der Künstler sich zu unterwerfen scheint, – was nicht ohne Zurückdeutung auf die archaische Fugenform gewisser Canzonen und Ricercaten der vor-Bach’schen Zeit geschieht, in denen das Fugenthema nicht immer eindeutig definiert und festgehalten ist. (DF: 523 f.)[160]

---

[158] „Lo giorno se n’andava e l’aer bruno/toglieva gli animai che sono in terra/dalle fatiche loro, ed io sol uno/m’apparecchiava a sostener la guerra/sì del cammino e sì della pietate,/che ritrarrà la mente che non erra./O Muse, o alto ingegno, or m’aiutate,/o mente che scrivesti ciò ch’io vidi,/qui si parrà la tua nobilitate. DANTE, INFERNO, II. GESANG“. DF: Motto, Herv. i. O. „Der Tag war im Schwinden, und das Dunkel enthob die Lebewesen auf der Erde ihrer Mühen; einzig und allein ich stellte mich darauf ein, den Kampf – mit dem Weg wie mit der Anfechtung – zu bestehen, der nun aus der Erinnerung, bei der es kein Abirren gibt, nachgezeichnet werden soll. Ihr Musen, und du, hohe Begabung, helft mir jetzt! Gedächtnis, das aufgezeichnet hat, was ich sah, hier wird es sich erweisen, wenn du ausgezeichnet bist“. Dante: La commedia, Die göttliche Kömodie, I Inferno – Hölle. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2010, 2. Gesang, V. 1–9, S. 27.

[159] Ebd.

[160] Rajewsky zufolge wäre das ein Beispiel für eine Systemerwähnung, eher für eine explizite als für eine evozierende, da fremd- bzw. altermediale Elemente einfach benannt werden und keine „Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des

Searle versucht, diese Struktur in der Komposition zu realisieren, indem er jede Stimme auf eine unterschiedliche Form seiner Grundreihe (Original, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) stützt, obwohl der Rhythmus gleichbleibt. Der resultierende Effekt wird durch ein Fortissimo des ganzen Orchesters unterstützt. Der erste Teil von Searles *Apocalypsis* endet „with a picture of the condemned man looking down into the abyss",[161] eine Anspielung auf Michelangelos Verdammte.[162]

Der zweite Teil fängt „more light-heartedly"[163] mit der Figur der babylonischen Hure an, für die Leverkühn den „graziösesten Koloratur-Sopran" (DF: 545) vorschreibt. Die „virtuosen Läufe" (ebd.) der babylonischen Hure „gehen zuweilen mit vollkommen flötenhafter Wirkung in den Orchesterklang ein" (ebd.), schreibt Zeitblom. Diese Virtuosität realisiert Searle durch spanische Rhythmen und die Sopran-Stimme, die bis zum hohen g gebracht wird. Danach beginnt die Parodie verschiedener Musikstile: „Klänge des französischen Impressionismus, ins Lächerliche gezogen, bürgerliche Salonmusik, Tschaikowsky, Music Hall, die Synkopen und rhythmischen Purzelbäume des Jazz" (ebd.). Dieser Moment bietet dem britischen Komponisten die Möglichkeit, mit verschiedenen Stilen zu spielen. Robert Nye schrieb passende Nonsenstexte für die „Teufelsgesänge" (ebd.), die den parodistischen Charakter der Passage unterstreichen.

Danach realisiert Searle das „Pandämonium des Lachens" (DF: 548), das Zeitblom heftig erschreckt: Genauso erschreckt ihn Leverkühns Neigung zum Lachen.[164] Das Höllengelächter des Chores fängt leise an, verschiedene und vielfältige Gelächtervarianten sind hier zu erkennen. Es wird bald zu einem „tornado of sound",[165] zum Tutti-Fortissimo des „sardonischen Gaudium Gehennas" (DF: 548), das dem Erzähler von *Doktor Faustus* das Geheimnis der Musik „offenbart" (DF: 549). Die Wortwahl lässt an die Offenbarung des Johannes denken und das Oratorium Leverkühns zeigt sich hier als eine musikalische Offenbarung des Geheimnisses der Musik statt des Gottes. Dem Höllengelächter folgt der Kinderchor, dieses „Stück kosmischer Sphärenmusik, eisig, klar, gläsern-durchsichtig"

Textes und dem jeweiligen Bezugssystem bzw. entsprechenden Komponenten desselben aufgebaut" wird. Rajewsky: Intermedialität, S. 89.

[161] Ebd.

[162] Vgl. Buonarroti, Michelangelo: Jüngstes Gericht, 1534–1541. Rom, Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle.

[163] Ebd.

[164] Sehr ausführlich ist die Analyse des „*Lach*-Motivs" in: Kaiser, Gerhard: „… und sogar eine alberne Ordnung ist immer besser als gar keine." Erzählstrategien in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 130–134. Vgl. auch Kap. 6.

[165] Ebd.

(ebd.), das genau wie in Manns Text auf den Noten des Höllengelächters basiert, und der Fähigkeit Leverkühns entspricht, das Gleiche zu verungleichen.[166] Das Ende beschreibt Searle als‚Abgrundmusik‘ für das ganze Orchester und Orgel.[167]

Im Kontext einer Medienkombination, besonders von Text und Musik, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen den beiden Medien zentral. Der Musikkritiker Malcolm Rayment beschreibt Searles Vorgehen wie folgt: „When setting a text he is inclined to modesty, submerging his own contribution in the interest of the words".[168] Dies wird auch von zwei Schüler*innen und Bekannten des Komponisten, Herrn Prof. Sutton-Anderson und Frau Prof. Anderson betont.[169] Zwar orientiert sich Searles *Apocalypsis* stark an der Vorlage, übernimmt jedoch zugleich durch die Verwendung der englischen Sprache und vor allem durch den expliziten Einsatz der Zwölftontechnik eine ergänzende Funktion. Programmatisch und durchgehend verwendet Leverkühn Schönbergs Kompositionstechnik lediglich in der *Weheklag*. Diesbezüglich ergänzt Searles *Apocalypsis* die Vorlage, indem Dodekaphonie eindeutig und mit der Präzision eines Traktates zumindest bei der Realisierung der seltsamen Fugenform angewandt wird.[170]

Viele Elemente von Leverkühns fiktiver Komposition finden sich in Searles intermedialer Transposition wieder, etwa die babylonische Hure und das Komm-Motiv: Searles apokalyptischer Diskurs ist daher derselbe Typ wie der der Vorlage; worüber sich die Komposition Gedanken macht, das ist der kompositorische Stil, mit dem sich die *verbal music*[171] von *Doktor Faustus* in das Medium der Musik und in diese spezifische Form von Medienkombination transferieren lässt. Searles Kantate ist insgesamt eine partielle Vertonung des Romans, aber die Vertonung der *Apocalipsis cum figuris* an sich lässt sich als total einstufen, da kaum ein Element der Vorlage nicht vorkommt. Es handelt sich um *direct or overt intermediality*; das intermediale Produkt wählt im Vergleich zu den Werken von Boehmer und Kurz Zeitbloms Schilderungen von Leverkühns Oratorium als

[166] Vgl. DF: 549.

[167] Searle: Faustus, ebd.

[168] Rayment, Malcolm: Searle. Avant-Garde or Romantic? In: The Musical Times 105 (Juni 1964) H. 1456, S. 430 ff., hier: S. 430.

[169] Nochmals anlässlich des eingangs des Abschnitts erwähnten Gesprächs der Verfasserin mit ihnen. Vgl. Fußnote 153.

[170] Um mit Sicherheit feststellen zu können, ob das ganze Stück auf die Zwölftontechnik zurückgreift, sollte man die Partitur sichten, was in diesem Fall nicht möglich war.

[171] Der Begriff, der auf Scher zurückzuführen ist (vgl. Einleitung), wird hier und im weiteren Verlauf der Studie im Sinne Werner Wolfs verwendet. Siehe Wolf: „The musicalization of fiction", S. 133 (insb. Fußnote 3).

alleinige Vorlage, reflektiert über die Möglichkeiten der intermedialen Transposition, der Musikalisierbarkeit jedes einzelnen Wortes des Textes und versucht, dies umzusetzen.

Im ersten Teil des vorliegenden Kapitels wird gezeigt, wodurch sich die Apokalypse als Redeform auszeichnet und wie sie im Roman musikalisch und politisch dekliniert wird. Diese Verflechtung mit dem Politischen ist sowohl im Roman als auch in der intermedialen Transposition von Konrad Boehmer zentral: Seine *Apocalipsis cum figuris* reflektiert über Nationalismen und Zivilisationsstadien. Bezüglich der Transposition des 34. Kapitels aus *Doktor Faustus* ergeben sich einige Kontinuitäten und Differenzen. In die erste Kategorie der Kontinuitäten lässt sich die Beobachtung einordnen, dass alle drei Transpositionen sich nicht nur auf eine apokalyptische Quelle stützen, sondern wie Adrian Leverkühn mehrere Texte kombinieren und zusätzlich auch die Bildhaftigkeit der Apokalypse ins Zentrum stellen, indem sie den Bereich der Kunst einbeziehen. Was die Quellen angeht, so lässt sich zugleich auch eine erste Differenz feststellen: Sowohl Kurz als auch Boehmer ergänzen und passen die Quellen der Vorlage an ihre historische Zeit an. Somit werden Bezüge zum apokalyptischen Diskurs der 1980er Jahre hergestellt, was bei Boehmer besonders deutlich erscheint. Searle, der den Roman so präzise wie möglich transponieren möchte, sieht sich vor die Aufgabe gestellt, einen präzisen Stil für seine Komposition zu wählen und greift auf die Zwölftontechnik zurück, die Leverkühn in der *Apocalipsis* noch nicht anwendet.

4.3 Fazit

Das vorliegende Kapitel bereichert die Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus*, indem es eines der Hauptwerke Leverkühns, die *Apocalipsis cum figuris*, sowie drei intermediale Transpositionen bzw. Bezugnahmen in den Blick nahm. Die Wichtigkeit einer Kontextualisierung des sekundären intermedialen Produktes wurde noch einmal von der Beobachtung bestätigt, dass alle drei Musikwerke in den 1980er Jahren entstanden sind und folglich die apokalyptische Stimmung der letzten Phase des Kalten Krieges in sich tragen.

Im Prozess des Medienvergleichs konnten in diesem Kapitel weitere Effekte von Intermedialität und speziell des Medienwechsels beobachtet werden: Erstens die Ergänzung der Vorlage, etwa bei Boehmer und Kurz durch die Erweiterung der Quellen, die bei der Beschreibung von Leverkühns Komposition erwähnt werden, was zugleich für ein adaptives Textverständnis spricht. Zweitens eine eher rekonstruktive Haltung gegenüber der Vorlage, z. B. bei Searle, der Zeitbloms

Beschreibung der *Apocalipsis*, also jenes intermediale *telling* hörbar zu machen beabsichtigt. Mediengrenzen erschienen bei diesem Versuch zugleich fließend und scharf gezogen: Nicht alles kann in Musik gesetzt werden und ausgerechnet das Medium der Schrift erwies sich aus diesem Blickwinkel als vage. Searle löst dieses Problem ebenfalls durch die Ergänzung der Vorlage mittels der Anwendung der Zwölftontechnik, die im Roman erst in der *Weheklag* verwendet wird. Mit dieser Komposition, die es in dieser Untersuchung zudem ermöglicht, die Frage nach der Erreichung eines transzendentalen Stadiums im apokalyptischen Diskurs zu beantworten, beschäftigt sich das nächste Kapitel.



5 Dr. Fausti Weheklag

Das vorliegende Kapitel setzt sich aus intra-, inter- und transmedialer Perspektive nicht nur mit Leverkühns letzter Komposition, wie der Titel verspricht, sondern darüber hinaus auch mit den letzten Kapiteln des Romans auseinander. Ein erster Grund für diese Entscheidung ist, dass sich die Kompositionen, die im zweiten Teil dieses Kapitels behandelt werden, sowohl der Kantate *Dr. Fausti Weheklag* als auch dem Ende von *Doktor Faustus* zuwenden: Dementsprechend scheint eine Kontextualisierung aller erwähnten Kapitel aus dem Roman für die spätere Analyse erforderlich.[1] Ein zweiter Grund besteht darin, dass die Beschreibung von Leverkühns Komposition im Medium der Schrift ohne Rückgriff auf Notenzitate es verunmöglicht, ihre Grenzen zu erkennen, da u. a. auf einer zeichentheoretischen Ebene kein musikalisches Endzeichen zu sehen ist. Das „Pathos der Klage“[2] setzt vor der *Weheklag* ein, zumindest mit Echos Tod und erstreckt sich über alle darauf folgenden Seiten bis zum Endzeichen, dem Wort „Ende“ (DF: 658), das die Nachschrift und den Roman selbst beschließt.

Infolgedessen wird im ersten Teil des Kapitels auf das Klage-Motiv in *Doktor Faustus* und in der Musikgeschichte eingegangen: Der Ausdruck kristallisiert sich in Leverkühns *Dr. Fausti Weheklag*, in der zum ersten Mal die Dodekaphonie Anwendung findet, als religiös konnotierter Klage-Ausdruck wie im Fall der Marienklage oder des Stabat Mater heraus. Neben dem Klage-Motiv beschäftigt sich der erste Teil des Kapitels vor der Analyse der Kompositionen auch mit einigen intra- und intermedialen Bezügen der letzten Kapitel des Romans. Zu diesen zählen die Referenzen auf Adornos Musikphilosophie, vor allem was die

[1] Eine Ausnahme stellt die Komposition von Searle dar, die Teil einer Radiosendung ist, die auch von den letzten Jahren Leverkühns handelt und hier isoliert betrachtet wird. Zur Begründung der Auswahl der BBC Radiosendung vgl. 4.2.3.

[2] Albert: „Doktor Faustus“: Schwierigkeiten, S. 107.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_5

Mythisierung Beethovens, die Auffassung einer Sterilität der Kunst und mögliche Auswege aus ihr sowie die Ausdrucksfähigkeit der Neuen Musik angeht. Die Idee einer Rekonstruktion des Ausdrucks innerhalb der strengen Form spielt in T. W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* eine wichtige Rolle. Des Weiteren stellen die letzten Kapitel von *Doktor Faustus* einige Akteure der Musikgeschichte, die auch in Adornos Schriften wiederholt erwähnt werden, prominent in den Vordergrund: z. B. Beethoven, dessen Neunte Symphonie Leverkühn zurücknehmen will und auf den die im zweiten Teil des Kapitels behandelten Kompositionen ebenfalls Bezug nehmen. Mit der Untersuchung der Funktion der vielen intermedialen Einzel- und Systemreferenzen des Textes geht die Absicht einher, die Analyse des apokalyptischen Diskurses in Thomas Manns *Doktor Faustus*, die im Zentrum von Kapitel vier stand, zu vervollständigen: Es wird versucht, eine Antwort auf die Frage zu geben, wo und mit welchen Mitteln das Stadium B der Transzendenz bezüglich des musikalisch deklinierten apokalyptischen Diskurses im Roman erreicht werden könnte. Mit den Mitteln der Musik, und speziell der Neuen Musik, scheint eine Überwindung der Sterilität der Kunst, also des apokalyptischen Zustandes der Musik, laut Zeitbloms Darstellung kaum möglich: Die Anwendung der Zwölftontechnik – die intramedialen Bezüge auf Adorno verstärken diese Auffassung – scheitert im Roman, was sich aber schon durch das Vorlesen des Textes und noch stärker durch den Transfer in das Medium der Musik überwinden lässt. Die hier genannten Aspekte verweisen alle auf den übergeordneten Diskurs der Sterilität der Kunst, auf den die Kompositionen ebenfalls reagieren. Die Anzahl der Musikwerke, die sich mit den letzten Kapiteln des Romans auseinandergesetzt haben und die im zweiten Teil des vorliegenden Kapitels behandelt werden, scheint dafür zu sprechen, dass sich diese letzten (kontroversen) Kapitel des Romans besonders gut dafür eignen, in das Medium der Musik oder in die Plurimedialität der Medienkombination transferiert zu werden: Dadurch werden sie ergänzt, revidiert oder auch in Frage gestellt.

Der zweite Teil des Kapitels beginnt mit einer Kontextualisierung der Oper Manzonis (1989) und schildert einige Akte und Bilder, die sich der *Weheklag*, der Abschiedsrede und dem Tod Leverkühns widmen. Besonders intensiv geht Manzonis Werk der Frage nach, wie sich Wahnsinn im Medium der Oper realisieren lässt. Mit dieser Frage beschäftigt sich auch Ránkis Stück *Leverkühns Abschied* (1979), das allerdings ein Monodrama ist. Diese intermediale Transposition stellt die Dimension des Faust-Romans in den Vordergrund und erhebt Leverkühn zum absoluten Protagonisten sowie zur autodiegetischen Erzählinstanz (im weiteren Sinne des Wortes). Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…“* (2009) stellt in dieser Studie als verdeckte Form von Intermedialität eine Ausnahme dar. Die rein instrumentale Komposition setzt sich aus einer dreifachen Erinnerung

zusammen und verstärkt im Medium der Musik das Spannungsverhältnis der Vorlage zwischen Vergessen bzw. Zurücknehmen und Erinnern. Die letzte in diesem Kapitel betrachtete Komposition ist Searles *Lamentation* aus der im Kapitel vier bereits vorgestellten BBC Radiosendung, die parodistische Elemente von Zeitbloms Beschreibung der fiktiven Kantate verstärkt und den Text des Volksbuches durch den aus Marlowes *Faust* ersetzt.

5.1 Leverkühns Abschied

Den vorigen Darlegungen entsprechend wird im Folgenden zunächst auf das Klage-Motiv im Roman und in Leverkühns *Weheklag* eingegangen, wobei insbesondere die Quellen für dieses Motiv und die damit verbundene Art des Klagens beleuchtet werden. Dann werden weitere Merkmale von Leverkühns fiktiver Kantate angesprochen und es wird der Frage nach der möglichen Überwindung der Sterilität der Kunst nachgegangen. Der Titel des vorliegenden Abschnitts wurde der später geschilderten Komposition von Ránki entlehnt, um nicht nur eine Brücke zum zweiten Teil des Kapitels zu schlagen, sondern auch erneut in den Vordergrund zu stellen, dass die folgenden Ausführungen sowohl von der Kantate als auch vom Ende des Romans handeln. Demnach wird Leverkühns Abschied vom musikalischen Schaffen sowie vom Leben selbst thematisiert.

5.1.1 (Marien-)klagen

Der Komposition der *Apocalipsis cum figuris* und deren Uraufführung in Frankfurt am Main, an der Adrian Leverkühn nicht teilnimmt,[3] – was auf Adornos Ausführungen zur „gesellschaftliche[n] Isolierung“ (PhnM: 24) der Kunst und speziell der Neuen Musik verweist – folgt eine Reihe von Katastrophen.[4] Zu diesen zählen z. B. Clarissa Roddes Suizid, Schwerdtfegers Ermordung in München und Echos Tod.[5] Der apokalyptische Zustand der Immanenz, der in der Komposition geschildert wird, beschränkt sich nicht nur auf die metadiegetische *histoire* von Leverkühns Komposition selbst, sondern wird diskursiv und in der darauf folgenden intra- und extradiegetischen *histoire* bis zu den letzten Seiten des Romans

[3] Vgl. DF: 656: „Er hat das Werk […] niemals gehört“.

[4] Nicht zufällig findet man genau im ersten Satz des 35. Kapitels das Wort „Katastrophe“ (DF: 550).

[5] Vgl. Kap. 9. u. 11.

aufrechterhalten. „In der zweiten Hälfte des Romans“, so Gunilla Bergsten, „widmet Mann mehrere Kapitel der Darstellung von Schicksalen […], [denen von] Ines und Clarissa Rodde und Rudi Schwerdtfeger z. B. Sie alle gehen unter und werden damit zu Figuren der grossen Apokalypse des Romans“.[6] Zudem unterbricht der Erzähler immer öfter die intradiegetische Narration, um auf der extradiegetischen Ebene über den Verlauf des Zweiten Weltkriegs zu berichten, etwa die Befreiung des Konzentrationslagers Buchenwald.[7]

Auch Leverkühns Leben nähert sich dem Untergang, d. h. dem Voranschreiten des Wahnsinns[8] und der Rückkehr ins Elternhaus. Sowohl sein Aussehen als auch sein Verhalten verdeutlichen diesen Prozess durch verschiedene Indizien: die starren blicklosen Augen, die auf Michelangelos Verdammten anspielen und die er manchmal rollt,[9] die merkwürdige Redensart, die reich an mittelhochdeutschen Worten ist, das „Ecce homo-Antlitz“ (DF: 736), das sowohl *imitatio Christi* als auch *imitatio Fausti* bzw. *diaboli* sein könnte.[10]

Auf der lexikalischen Ebene ist auffallend, dass sich Wörter und Ausdrücke häufen, die zum semantischen Feld der Klage bzw. des Klagens gehören. In diese Kategorie können etwa die Worte von Echo „O Hauptwehe!“ (DF: 687), die vielen Achs,[11] z. B. „Ach, es soll nicht sein“ (DF: 709) im Text der *Weheklag* und „Ach, man glaubte das nicht lange“ (DF: 722) im Kommentar des Erzählers eingeordnet werden. Zudem findet sich die aus dem Latein stammende Version des Verbs ‚klagen‘: „Lamentieren“ (DF: 688), die darüber hinaus auch direkt auf Italienisch genannt wird, um u. a. auf Monteverdi Bezug zu nehmen: „Dies riesenhafte, Lamento‘“ (DF: 705). Schließlich wird das Substantiv ‚Klage‘, z. B. als Reduplikation und *exclamatio*: „Klage, Klage!“ (DF: 703), als Kompositum:

---

[6]Bergsten, Gunilla: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Stockholm: Svenska Bokförlaget 1963, S. 250.

[7]Vgl. DF: 696: „Unterdessen läßt ein transatlantischer General die Bevölkerung von Weimar vor den Krematorien des dortigen Konzentrationslagers vorbeidefilieren und erklärt sie – soll man sagen: mit Unrecht? – erklärt diese Bürger, die in scheinbaren Ehren ihren Geschäften nachgingen und nichts zu wissen versuchten, obgleich der Wind ihnen den Stank verbrannten Menschenfleisches von dorther in die Nasen blies, – erklärt sie für mitschuldig an den nun bloßgelegten Greueln, auf die er sie zwingt, die Augen zu richten.“

[8]Laut Derrida führen apokalyptische Diskurse zum Delirium und dieses Delirieren sei mit dem Verstimmen eng verknüpft. Siehe Derrida: Apokalypse, S. 29 f.

[9]Siehe DF: 701 u. Kap. 4.

[10]Vgl. DF: 700: „etwas […] Christushaftes“; siehe auch: Giovannini: Il patto col diavolo, S. 235 f.

[11]Dazu vgl. auch Börnchen: Kryptenhall (insb. S. 303 u. 320 f.).

„Klage-Ausbruch“ (DF: 708) und in Verbindung mit einem Genitiv: „die Klage des Höllensohns“ (DF: 702), mehrfach erwähnt.

Die in den letzten Romankapiteln thematisierte Klage stützt sich auf zahlreiche intermediale Einzelreferenzen, die zum Teil auch explizit erwähnt werden. Wie die *Apocalipsis* nimmt auch die *Weheklag* auf eine sehr alte musikalische Tradition Bezug, und zwar auf die der Madrigale und der ersten Opern, wie Claudio Monteverdis *L'Orfeo*. Monteverdi steht hier stellvertretend für den Anfang der modernen Musik, die Zeitbloms Meinung nach mit der „Klage der Ariadne“ (DF: 703), also mit dem *Lamento d'Arianna* und eben in Form einer Klage beginnt. Diese wird mithilfe der typischen Echo-Wirkung (nicht nur) der Barockmusik in intensivierter und stilisierter Form vermittelt. Bergsten, die sich auf Kreneks *Music here and now* beruft,[12] schreibt Monteverdi dieselbe historische Bedeutung wie Schönberg bezüglich seiner harmonischen Errungenschaften zu. Beide Komponisten seien als „Portalgestalten“[13] zu beiden Seiten der tonalen Musik aufzufassen: Einer linearen und nach Autor*innen angeordneten Darstellung der Musikgeschichte entsprechend sieht die Forscherin Monteverdi und Schönberg jeweils als Anfang und Ende der tonalen Musik.[14] Eine weitere von Thomas Mann verwendete Quelle, die in der Forschungsliteratur wiederholt erwähnt wird, ist Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: Auch dort wird Barock mit Modernität assoziiert.[15]

Zeitbloms These, die Musik sei der Klage entsprungen, als Verzweiflungsausdruck vor dem Tod einer Person, ist nicht ohne Fundament.[16] Sie findet Bestätigung – werkextern – sowohl in der Produktion Monteverdis als auch in

---

[12] Thomas Mann soll das Werk während des Verfassens von *Doktor Faustus* konsultiert haben, was einigen Studien zufolge Spuren im Roman hinterlassen haben soll. Vgl. auch Schmidt: „Unangreifbar nur die Gestalt“ u. 1.2.

[13] Bergsten: Untersuchungen, S. 239.

[14] Tambling sieht bereits im Werk Monteverdis eine mögliche Verbindung mit weiteren, in den letzten Seiten des Romans auftretenden Topoi, etwa mit dem Topos des Spätwerks: Leverkühns *Weheklag* stellt sein Spätwerk dar und der fiktive Komponist möchte Beethovens Spätwerk, die Neunte Symphonie, zurücknehmen. Auch der Topos der Sterilität der Kunst könne gut mit Monteverdi in Verbindung gebracht werden: „The birth of opera, in Monteverdi, is associated with the moment of its end, with its late style, and with the end of art“. Tambling, Jeremy: Opera and Novel Ending Together: *Die Meistersinger* and *Doktor Faustus*. In: Forum for Modern Language Studies 48 (2012) H. 2, S. 208–221, hier: S. 212.

[15] Dazu siehe: ebd., S. 212 f.; Piccolo: L'onnipotenza imperfetta, S. 302–315; Wisskirchen, Hans: Die Geschichte als Trauerspiel. Zu Benjamins Rezeption bei Thomas Mann. In: Euphorion 81 (1987), S. 171–180.

[16] Vgl. DF: 703.

der musikalischen Produktion älterer Zivilisationen: emblematisch seien hier die griechische Klage[17] und, im deutschen Raum, die Marienklage genannt.[18] Diese letzte Klageform tritt im Roman nicht in Form einer expliziten Erwähnung, sondern in Form einer *associative quotation* (W. Wolf) auf: Durch das Erwähnen von Wörtern und Ausdrücken, die für diese musikalischen Formen typisch sind sowie durch weitere textuelle Hinweise, die im Folgenden aufgezeigt werden, verbindet die Leser*innenschaft mit den vorher genannten, im Text zitierten und reproduzierten Elementen auch „die fehlenden medienspezifischen Komponenten des aufgerufenen Produkts".[19]

Gerade in Deutschland übernimmt die Marienklage eine wichtige Funktion im musikhistorischen Prozess. Sie stellt die Klage Marias unter dem Kreuz Christi dar und wurde im Mittelalter am Karfreitag in vielen deutschen und italienischen Kirchen inszeniert. In ihrer einfachsten Form ist sie ein gesungener Monolog, der von Musik, die dabei eine vordergründige Rolle spielt, begleitet wird. Die Marienklage war eine extra-liturgische Veranstaltung, jedoch selbstverständlich religiöser Natur, die in Deutschland in ihrer frühen Phase Texte auf Latein, später auf Deutsch verwendet. Da sie Musik, Text und Inszenierung miteinander kombiniert, kann sie als erste Opernform im deutschen Raum betrachtet werden oder sogar als erstes Gesamtkunstwerk angesichts der gleichwertigen Rolle aller Komponenten.[20] Tief verwandt ist die Marienklage mit dem Stabat Mater. Inspirationsquelle für die Klage auf den letzten Seiten des Romans könnte daher nicht nur das „Lasciatemi morire" (DF: 703) der mythischen Ariadne sein, sondern auch die deutsche Form der Marienklage, eine weitere Anspielung auf die mittelalterliche Musik einerseits und die Verwandtschaft mit der *Apocalipsis cum*

[17] Siehe z. B. Alexiu, Margaret: The Ritual Lament in Greek Tradition. London: Cambridge University Press 1974.

[18] Auch im musikalischen Mythos *par excellence*, der nicht zufällig Stoff der ersten Florentiner Opern war und in Monteverdis Schaffen ebenfalls zu finden ist, verknüpft sich die Musik mit dem Klagen: vgl. DF: 707: „Orpheische Klage-Akzente sind leise erinnert, die Faust und Orpheus zu Brüdern machen als Beschwörer des Schattenreichs". Der Orpheus-Mythos und die Klage um die Eurydike dürfen selbstverständlich auch in Adornos Musikphilosophie nicht fehlen: siehe PhnM: 122 und Börnchen: Kryptenhall, S. 303–306.

[19] Rajewsky: Intermedialität, S. 150. Zur *associative quotation* siehe: Wolf, W.: The Musicalization of Fiction, S. 67–70.

[20] Vgl. Schönbach, Anton: Über die Marienklagen. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Dichtung in Deutschland, Graz: Leuschner & Lubensky Universitäts-Buchhandlung 1874 (insbesondere S. 9 und 51); Stevens, John u. a.: Medieval Drama. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, aktualisiert 25.07.2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41996> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

figuris andererseits.[21] Darüber hinaus ist bekanntlich Monteverdis Oper über die mythische Ariadne angesichts der Form und des Sujets keine religiöse Komposition, während Leverkühns Kantate hingegen als „religiöses Werk“ (DF: 710) bezeichnet wird, auch wenn es sich um eine „Negativität des Religiösen“ handelt.

Des Weiteren findet sich in den letzten Kapiteln des Romans wiederholt das Motiv des Faltens der Hände: Echo betet abends, „auf dem Rücken liegend, die flachen Händchen vor der Brust zusammengefügt“ (DF: 682), faltet dann krank „die bebenden Händchen […] und stammelt: ‚Echo will herzig sein, Echo will herzig sein!‘“ (DF: 688), Leverkühn sitzt vor der Abschiedsrede „mit gefalteten Händen“ (DF: 717) und „ein einsamer Mann“ (Zeitblom bezieht sich hier höchstwahrscheinlich auf sich selbst) „faltet seine Hände und spricht: Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland“ (DF: 738).[22] Diese letzten Worte schließen den Roman und verleihen daher dem Klagen ebenfalls eine religiöse Konnotation: Im vorigen Zitat ist es der Erzähler, der klagend betet, kurz davor versammeln sich die Frauen, die Leverkühn bis zum Tode nah geblieben sind, vor seinem Grab. Diese sind Jeanette Scheurl, Meta Nackedey, Kunigunde Rosenstiel und, nicht zuletzt, Leverkühns Mutter, die echte „Maria“ in *Doktor Faustus*, da u. a. Leverkühn die letzten Jahre seines Lebens in ihrem Haus verbringt.[23] Maria steht auch in vielen Kunstwerken mit gefalteten Händen unter dem Kreuz Christi: Viele textuelle Indizien, etwa die Gesten der Figuren und die Beschreibung der Eigenschaften der Kantate *Dr. Fausti Weheklag* verweisen auf religiöse Klagen und speziell auf die Marienklage. Leverkühns Abschiedsrede, bei der Bezüge auf das letzte Abendmahl Christi nicht fehlen, findet in der gleichen religiösen Periode wie die Marienklage statt, d. h. in der Fastenzeit. Ähnlich dem Stabat Mater bzw. der Marienklage weist auch Leverkühns *Weheklag* den „Charakter eines musikalischen Testaments“[24] auf und drückt laut Zeitblom

[21] Auch die Form des Madrigals, die im 46. Kapitel erwähnt wird (siehe DF: 704), erfuhr in der Renaissance bzw. Barockzeit eine substantielle Entwicklung, die ersten Formen stammen aber aus dem 14. Jahrhundert. Vgl. etwa Fischer, Kurt von: Musica e testo letterario nel madrigale trecentesco. In: Borghi, Renato u. Pietro Zappalà (Hrsg.): *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario.* Atti del convegno internazionale (Cremona, 4–8 ottobre 1992). Lucca: LIM 1995, S. 9–15. Weiteres Vorbild der *Weheklag* könnte auch Tschaikowskis *Symphonie Pathétique* sein, insbesondere aufgrund des letzten Satzes der Symphonie, der „Adagio lamentoso“ genannt wurde und von Celli und Bässen geschlossen wird. Vgl. Bergsten: Untersuchungen, S. 115.

[22] Dazu siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 312. Dieses letzte Zitat lässt sich selbstverständlich auch als patriotische Rhetorik verstehen.

[23] Vgl DF: 671.

[24] Albert, C.: Tönende Bilderschrift. ‚Musik‘ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts, Heidelberg: Synchron 2002, S. 22.

Leverkühns Verzweiflung über den Tod des Neffen aus.[25] Nicht nur nimmt die Christus-Metaphorik zu, es häufen sich auch die textuellen Hinweise auf ein Klagen musik-religiöser Natur, das auf das Stabat Mater oder auf die Marienklage zurückgeführt werden kann.[26]

5.1.2 Ausdruck in der Strenge, Sterilität der Kunst und Transzendenz

Die vorher geschilderte Art des Klagens in der Musik entspringt in Leverkühns Kantate laut Zeitblom der Absicht einer „Rekonstruktion des Ausdrucks" (DF: 707), sodass Klage und Ausdruck identisch werden. Ein scheinbares Paradoxon der Kantate Leverkühns ist, dass sie als ein Werk „äußerster Kalkulation", zugleich aber „rein expressiv" beschrieben wird (DF: 707). Zeitblom nennt dieses Phänomen „Rekonstruktion des Ausdrucks" (ebd.): Entweder „innerhalb ihrer vollkommensten Strenge" (DF: 706) oder „jenseits des Konstruktiven" (ebd.) – hier ist der Erzähler unsicher – wird der Ausdruck wiedergewonnen.[27]

Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits erläutert, ist es nicht Ziel dieser Untersuchung festzustellen, ob Adorno als Koautor von *Doktor Faustus* anzusehen ist oder nicht.[28] Allerdings gilt es nun – intramedial und zwar im Medium der Schrift bleibend, aber nicht mehr der fiktionalen – auf Adornos *Philosophie der neuen Musik* zurückzugreifen:

> Die dramatische Musik, als die wahre musica ficta, bot von Monteverdi bis Verdi den Ausdruck als stilisiert-vermittelten, den Schein der Passionen.[...]. Ganz anders bei Schönberg. Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert,

[25] Vgl. DF: 702 und Börnchen: Kryptenhall, S. 304.

[26] Bemerkenswert sind auch die lexikalischen Affinitäten zu vielen Stabat-Mater- und Marienklage-Texten. Dazu siehe Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München: Fink 1998. Kraß betont auch den eschatologischen Akzent des Stabat Mater (siehe S. 91 f.); nochmals ein Hinweis auf den apokalyptischen Diskurs von *Doktor Faustus*.

[27] Bergsten ist der Auffassung, dass auch die Schreibweise Manns von dieser „Rekonstruktion des Ausdrucks" betroffen sei: „[T]rotz aller Montage und trotz allen Zitierens ist *Doktor Faustus* ohne Zweifel die Schöpfung Manns, die am meisten mit Ausdruck geladen ist und von der tiefsten inneren Anteilnahme zeugt." Bergsten: Untersuchungen, S. 232.

[28] Vgl. 1.2.

> sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. (PhnM: 44)[29]

In Schönbergs Musik geht es Adorno zufolge nicht um den Versuch, menschliche Gefühle durch die Anpassung an das Medium der Musik und den Rückgriff auf vorgefertigte Stilmittel zu reproduzieren, sondern um eine möglichst totale *mimesis* der Passionen: Emotionen sollten mit dem größtmöglichen Realitätsanspruch nachgeahmt werden. Diesem Versuch setzt sich – so Adorno – die Strenge der Neuen Musik entgegen, in der „die ‚Indifferenz' von Harmonik und Melodik" (PhnM: 64) herrsche und in der „keine Note erscheine, die nicht in der Konstruktion des Ganzen ihre motivische Funktion erfüllt" (PhnM: 69): In der Neuen Musik komme es folglich zu „Eintönigkeit" (PhnM: 79), also zu einer Art von Musik, der Adorno eine gewisse Eindimensionalität in der Konzeption und Faktur vorwirft.

Leverkühns einziges eindeutig zwölftöniges Stück[30] entwickelt laut Zeitbloms Beschreibung „seine Idee eines ‚strengen Satzes'" (DF: 704) und hat „keine freie Note mehr" (ebd.). „Dies riesenhafte ‚Lamento'" (DF: 705) ist außerdem „recht eigentlich undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama" (ebd.). Ausdruck reproduzieren könne – so die Auffassung des Erzählers – diese Musik nicht. In der Abschiedsrede wird dieses Konzept prosopoietisch dargestellt, indem Leverkühn, der seine Komposition aufführen will, einfach einen einzigen Klagelaut produziert und dann zwölf Stunden lang wie die zwölf Töne der Zwölftontechnik bewusstlos ist.[31] Zeitblom schildert seinen Freund als Opfer des von ihm entwickelten Kompositionssystems, was zugleich eine gewisse Komik in die Narration hineinbringt.[32] Gleich nachdem Leverkühn vor allen Gästen ohnmächtig geworden ist, findet sich die Klage oder, genauer gesagt, die Anklage von Frau Schweigestill

[29] Die Bezeichnung der Musikproduktion von Monteverdi bis Verdi als ‚musica ficta' verliert die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs und wird hier in einem allgemeineren Sinne verwendet. Siehe Hirshberg, Jehoash u. Peter W. Urquhardt: Art. Musica ficta. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13658> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[30] Siehe: „‚Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ', bilden das Generalthema des Variationswerks. Zählt man seine Silben nach, so sind es zwölf, und alle zwölf Töne der chromatischen Skala sind ihm gegeben, sämtliche denkbaren Intervalle darin verwandt" (DF: 706).

[31] Zwölf ist auch die Zahl der Apostel des letzten Abendmahls, auf das in der Abschiedsrede ebenfalls angespielt wird.

[32] Vgl. DF: 731. Echo stirbt zwölf Stunden nach Leverkühns Ankündigung gegenüber Zeitblom, die Neunte Symphonie zurücknehmen zu wollen (siehe DF: 694).

auf Bairisch, die das letzte Kapitel vor der Nachschrift schließt und ebenfalls zur Komik der Narration beiträgt:

> Macht's, daß' weiter kommt's alle miteinand! Ihr habt's ja ka Verständnis net, ihr Stadtleut, und da k'hert a Verständnis her! Viel hat er von der ewigen Gnaden g'redt, der arme Mann, und i weißt net, ob die langt. Aber a recht's a menschlich's Verständnis, glaubt's mir, des langt für all's! (DF: 729)

Das Streben nach Ausdrucksfähigkeit ist in der Neuen Musik zum Scheitern verurteilt: In *Doktor Faustus* wird laut Heimann Adornos wissenschaftliche Erkenntnis übernommen und symbolisch (und prosopoietisch, da Leverkühns Ohnmacht eben dieses Scheitern verkörpert) wiedergegeben.[33] Im Medium der fiktionalen Schrift wäre demzufolge das möglich, was im Medium der philosophischen Schrift nicht erreicht werden kann, und zwar ein Gewinn „an symbolische[r] Prägnanz und Freiheit durch mehrdeutige Bezüge".[34] Dies verknüpft sich mit einem zentralen Konzept von Adornos Musikphilosophie und einem tragenden Thema von *Doktor Faustus*: nämlich mit dem der Sterilität der Kunst und den Möglichkeiten ihrer Überwindung. Sich auf Adorno stützend, schildert Heimann die historische Begründung der Zwölftonmusik, die einer Unzufriedenheit mit der Tonalität und der konventionellen Musik entspringt und eine nicht mehr durchzuhaltende Erweiterung des „Kanon[] des Verbotenen"[35] produziert habe.[36] In zusammengefasster Form stellt er drei mögliche Antworten auf diese Situation vor: „das Verstummen",[37] „das weitere Verbleiben im Konventionellen"[38] oder „eine revolutionäre Lösung".[39] Die revolutionäre Lösung lässt sich als die transzendentale begreifen, da sie die einzige ist, die den immanenten Zustand zu überwinden vermag. Im Roman korrespondiert sie mit der Entwicklung der Zwölftontechnik und dem Komponieren der *Weheklag*.

---

[33] Vgl. Heimann: Thomas Manns ‚Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos, S. 228.

[34] Ebd.

[35] Ebd., S. 218.

[36] Siehe auch PhnM: 13–35.

[37] Heimann: Thomas Manns ‚Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos, ebd. Siehe auch PhnM: ebd.

[38] Ebd.

[39] Ebd., S. 219.

Der Sprung zur Transzendenz bedarf in der Narration einer Epiphanie, also eines Augenblicks „geistiger Offenbarung“.[40] Diesen Augenblick stellt die Zurücknahme der Neunten Symphonie dar:

> „Ich habe gefunden“, sagte er, „*es soll nicht sein.*“
>
> „Was Adrian, soll nicht sein?“
>
> „Das Gute und Edle“, antwortete er mir, „was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.“
>
> „Ich verstehe dich, Lieber, nicht ganz. Was willst du zurücknehmen?“
>
> „Die Neunte Symphonie“, erwiderte er. (DF: 692 f.; Herv. i. O.)

Leverkühn identifiziert für seine Absicht einer Zurücknahme und Subversion kompositorischer Konventionen einen präzisen Zeitpunkt in der (Musik-)geschichte und ein präzises Werk: Beide sollen nicht sein und beide will er zurücknehmen. Die Verflechtung von (zumindest) Musik, Politik, Geschichte und Religion wird an dem Beispiel noch einmal sichtbar; die Frage von Angelika Corbineau-Hoffmann scheint mehr als berechtigt: „Wäre *Doktor Faustus* nicht nur ein Geschichtsroman, sondern eine Reflexion auf Historizität?“[41] Diese Reflexion auf Historizität, vom Spätwerk Beethovens ausgehend, findet sich auch in Adornos Beethoven-Schriften wieder: Lubkoll zufolge werde die letzte Kompositionsphase dort mythisiert, der späte Beethoven sei „Überwinder des Klassizismus“,[42] indem er zugleich eine sehr heterogene Musik produziert, die Barockes, Klassizistisches und Romantisches zusammenfügt und eine Gattungsmischung betreibt. Diesbezüglich sei hier exemplarisch eben die Neunte Symphonie mit ihrer Einführung eines Chores in einer vorher reinen Instrumentalform erwähnt.[43] Diese Lösung Beethovens scheint Leverkühn in seiner

---

[40]Berentelg, Wilhelm: Kafkas Parabel *Der Kreisel* oder Die ver-zweifelte Jagd nach der Epiphanie. In: Literatur für Leser 25 (2002) H. 2, S. 91–100, hier: S. 96. In diesem Aufsatz ordnet Berentelg die Epiphanie den bedeutsamen Topoi der literarischen Moderne zu und listet ihre Merkmale auf (siehe S. 92 u. 95 f.)

[41]Corbineau-Hoffmann, Angelika: Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Arcadia 30 (Januar 1995) H. 3, S. 225–247, hier: S. 234.

[42]Lubkoll, Christine: Beethovens „Spätstil“ und seine Mythisierung bei Adorno und Thomas Mann. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): Altersstile im 19. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 125–139, hier: S. 134.

[43]Siehe ebd.: S. 138. Vgl. auch: Adorno, Theodor W.: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. In: Ders.: Nachgelassene Schriften Bd. 1.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann.

Epoche ebenso wenig tragfähig zu sein wie die Ideen der bürgerlichen Revolution, die er zusammen mit Beethovens Spätwerk folglich zurücknimmt.[44] Auch in *Doktor Faustus* wird Beethovens Spätwerk einer Mythisierung unterzogen.[45] Das Mittel der Zurücknahme ist die „rationale[] Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials“ (PhnM: 56): Wie Zeitblom zugespitzt formuliert, soll Leverkühns *Weheklag* „keine freie Note mehr“ (DF: 704) haben, weil das ganze Stück von der zwölftönigen Reihe abgeleitet wird, die vor dessen Verschriftlichung festgelegt wird. Zwar enthält auch die *Weheklag* heterogene Elemente, aber diese Heterogenität findet – so in der Darstellung Zeitbloms – in der Gebundenheit einen Platz, sprich: in der Vorherbestimmung der Reihe.[46] Durch intermediales *telling*, worauf in Kapitel eins bereits eingehend Bezug genommen wurde,[47] werden im Roman die Kontinuitäten und Differenzen zwischen Leverkühns fiktiver Kantate und Beethovens Neunter Symphonie hervorgehoben, etwa dieselbe Dauer[48] und die Variationen der Klage anstatt des Jubels, weswegen Zeitblom von negativer Verwandtschaft mit Beethovens Werk spricht.[49]

Im vorigen Kapitel über die *Apocalipsis cum figuris* wurde bereits kurz die Frage erläutert, wo im Rahmen der musikalischen Deklination des apokalyptischen Diskurses des Romans Transzendenz erreicht werde, wo also der Neubeginn der Musik aus ihrer Krise zu situieren sei.[50] Die erste logische Antwort wäre, wie im vorliegenden Kapitel herausgearbeitet wurde, dass die Sterilität der Musik durch die Zwölftontechnik repräsentiert wird. Was diese Argumentation jedoch ins Schwanken bringt, sind die zahlreichen intramedialen Bezüge auf Adornos Musikphilosophie. Diese heben vor allem das Scheitern von Leverkühns Vorhaben einer größeren Ausdrucksfähigkeit der Musik hervor: Seine Kantate kann

---

Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993; Ders.: Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier op. 126. In: Ders.: Musikalische Schriften V. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 185–188; Ders.: Spätstil Beethovens. In: Musikalische Schriften IV. Moments musicaux; Impromptus. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 13–17.

[44] Nach der Auffassung Tamblings wird die Neunte Symphonie zurückgenommen, denn „art cannot afford any triumphalism“. Tambling, Jeremy: Opera and Novel Ending Together: *Die Meistersinger* and *Doktor Faustus*. In: Forum for Modern Language Studies 48 (2012) H. 2, S. 208–221, hier: S. 209.

[45] Siehe Lubkoll: Beethovens „Spätstil“, S. 139.

[46] Vgl. etwa DF: 704 u. 706.

[47] Vgl. 1.1.5.

[48] „ca. fünf Viertelstunden“ (DF: 705).

[49] Vgl. ebd.

[50] Vgl. 4.1.1.

sich von der strengen Form nicht befreien und vermag im Endeffekt nichts Anderes als Klage auszudrücken.[51] Über den fiktiven Autor dieses Vorhabens macht sich der Erzähler lustig, da auch die Aufführung des Stückes scheitert und von der *Weheklag* im Folgenden nicht mehr die Rede ist. Auf die Frage, ob sie irgendwo aufgeführt oder publiziert werde, schweigt der Erzähler. Stattdessen wird die Leser*innenschaft darüber informiert, dass der (unzuverlässige) Erzähler nun doch die Entscheidung getroffen hat, seine fiktive Biographie über Adrian Leverkühn veröffentlichen zu lassen, und zwar bei einem amerikanischen Verlag.[52] Die intramedialen Bezüge auf Adornos Texte dienen also dazu, das Scheitern hervorzuheben und einen Kontrast zu den mythisierten und als gelungen dargestellten Versuchen Beethovens zu bilden.

Die Möglichkeit eines Neubeginns, was für die Präsenz einer transzendentalen Ebene des apokalyptischen Diskurses sprechen würde, räumt Zeitblom vielleicht nur bezüglich des Endes des Stückes ein:[53]

> Hier, finde ich, gegen das Ende, sind die äußersten Akzente der Trauer erreicht, ist die letzte Verzweiflung Ausdruck geworden, und – ich will's nicht sagen, es hieße die Zugeständnislosigkeit des Werkes, seinen unheilbaren Schmerz verletzten, wenn man sagen wollte, es biete bis zu seiner letzten Note irgend einen anderen Trost, als den, der im Ausdruck selbst und im Lautwerden, – also darin liegt, daß der Kreatur für ihr Weh überhaupt eine Stimme gegeben ist. Nein, dies dunkle Tongedicht läßt bis zuletzt keine Vertröstung, Versöhnung, Verklärung zu. Aber wie, wenn der künstlerischen Paradoxie, daß aus der totalen Konstruktion sich der

---

[51] Gleichwohl mag man einwenden, dass Zeitblom beim Beschreiben der *Weheklag* der Komposition doch Ausdrucksfähigkeit zuschreibt. Der Erzähler spricht etwa von „freie[r] Sprache des Affekts" (DF: 704), die sich trotz der Gebundenheit des Werkes vollzieht und „unendlich komplizierter, unendlich bestürzender und wunderbarer in seiner Logik […] als zur Zeit der Madrigalisten" (ebd.) erscheint. Diese Auffassung lässt sich gut auf Adornos vorher präsentierte These eines Sich-Verabschiedens der Musik Schönbergs vom „Schein der Passionen" (PhnM: 44) zurückführen. Nichtsdestotrotz wird im ganzen intermedialen *telling* Zeitbloms fast nur von einem einzigen Affekt berichtet: dem der verzweifelten Klage. Die fiktive Komposition scheint daher vergleichbar mit Adornos Einstellung zu den Kompositionen Schönbergs ebenfalls von Eintönigkeit geprägt zu sein. Diese Idee einer mangelnden Ausdrucksfähigkeit verstärkt sich in der Abschiedsrede, in der die Unfähigkeit Leverkühns gezeigt wird, seine Komposition aufzuführen.

[52] Vgl. DF: 664. Die Frage wäre legitim, wieso Zeitblom ausgerechnet in den USA in englischer Übersetzung publizieren lässt, obwohl er zugleich an der Übersetzbarkeit seines Textes zweifelt. Dies erweckt den Eindruck, Zeitblom wolle die Biographie dort publizieren lassen, wo niemand seinen Freund kennt und niemand den Wahrheitsgehalt der fiktiven Schrift beurteilen kann.

[53] Bemerkenswert ist, dass eben im letzten Satz der Neunten Symphonie der Chor eingeführt wird.

> Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, daß aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. Hört nun den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cello, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr. – Schweigen und N*ach*t. Aber der n*ach*schwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch n*ach*lauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der N*ach*t. (DF: 647 f.; Herv. A. O.)

Das Zitat zeigt, dass Zeitblom in Leverkühns Kantate keine Möglichkeit der Überwindung des krisenhaften Zustands der Musik sieht, obwohl am Anfang ein gegensätzlicher Eindruck erweckt wird. Die dort vertretene Idee verneint er aber schon im zweiten Satz. Mit den Mitteln der totalen Konstruktion ist nur der Ausdruck der Klage möglich. Die Musik kommt zum Verstummen und dann ist nichts mehr. Wegen des Versagens der musikalischen Mittel ist die einzige Transzendenz kraft des religiösen Paradoxons ein Neubeginn aus der Verzweiflung:[54] Nicht durch Musik erreichbar, sondern durch die Wandlung des letzten Tons ins Licht („visuelle Metapher").[55] Da jenes Licht zudem einen intramedialen Bezug auf Dante darstellt,[56] ist vielleicht das Stadium B der Transzendenz nur im Medium der Literatur möglich. Dieses Verstummen der dort beschriebenen Musik lässt sich dennoch laut Börnchen durch die Lektüre des Textes und die „‚Achs' mit der eigenen Stimme"[57] überwinden:[58]

> So, und nur so, ist es möglich, daß durch das ‚Schweigen' […] des Textes hindurch tatsächlich ein ‚Klang der Trauer' zu hören ist: Die Elegie, die man vernimmt, ist das Echo des eigenen ‚Achs'.

Der Text in seiner „Aufführungsdimension" des Vorlesens wehrt sich gegen den Erzähler und seine Darstellung; auch die Unzuverlässigkeit des Erzählers lässt

---

[54] Dieses Konzept ist in Thomas Manns Reden und Schriften an mehreren Stellen zu finden, siehe z. B.: „Wenn Verzweiflung begänne, sich in eure Seelen zu schleichen, es wäre gut, Deutsche, es wäre der Anfang des Guten. Verzweiflung ist gut, sie ist besser als feige Prahlerei" (DH: 47). Darüber hinaus findet das auch im Teufelsgespräch Erwähnung: siehe DF: 331 f.

[55] Ebd., S. 149.

[56] Siehe ebd.

[57] Börnchen: Kryptenhall, S. 321.

[58] Ebd.

sich – wie im siebten Kapitel der vorliegenden Studie konstatiert – nur durch die Lektüre und die Leser*innenschaft überwinden.[59] Zu Recht meint Börnchen, dass „[m]it der Beschreibung der ‚Weheklag' […] der *Doktor-Faustus*-Roman selbst zum Klagetext"[60] werde: Etwa durch die Echo-Wirkung der verwendeten Wörter sowie durch die sprachlich-lexikalischen Affinitäten simuliert und (teil-)reproduziert der Text eine (Marien-)Klage.[61]

Die letzten Kapitel des Romans beinhalten und führen zu vielen metamedialen Reflexionen, die entweder vom Erzähler selbst explizit formuliert werden oder durch zahlreiche intermediale Einzel- und Systemreferenzen angeregt werden.[62] Die vorigen Ausführungen gingen beispielsweise auf Adornos Musikphilosophie, Beethovens Neunte Symphonie, Monteverdi und die Marienklage ein, um die Merkmale der *Dr. Fausti Weheklag* zu veranschaulichen. Zu diesen zählen die Subversion von musikalischen Konventionen durch eine Art von Musik, die um eine vordeterminierte, zwölftönige Reihe kreist und dementsprechend Zeitblom zufolge den Ausdruck nur als Klage vermitteln kann. Im Roman dient die Zwölftontechnik als Paradebeispiel für die Sterilität der Kunst: Dieser Auffassung lässt sich vor allem auf der interpretatorischen Ebene der Rezeptions- und Wirkungsästhetik widersprechen, also vonseiten der Leser*innenschaft. Wie die Leser*innenschaft auf diese Darstellung der Dodekaphonie reagiert, wenn sich diese aus Komponist*innen der Neuen Musik zusammensetzt, soll im folgenden Teil beleuchtet werden.

5.2 Vom Roman zur Musik

Im Folgenden wird auf die Kompositionen eingegangen, die auf die letzten Kapitel des Romans oder nur auf die *Weheklag* Bezug nehmen. Diese sind: Giacomo Manzonis Oper *Doktor Faustus*, von der einige Bilder behandelt werden, György Ránkis *Leverkühns Abschied*, Peter Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…"* und Humphrey Searles *The Lamentation of Dr. Faustus*. Es soll untersucht werden, wie die vorher beschriebenen Merkmale von Leverkühns Kantate, etwa Ausdruck

---

[59] Siehe auch Barthes' Begriff des ‚lauten Schreibens': Barthes: Die Lust am Text, S. 97 f. Vgl. 7.1.2.

[60] Ebd., S. 312.

[61] Zur Terminologie sei hier auf Rajewsky verwiesen: Intermedialität, S. 94–113.

[62] Vgl. auch ebd., S. 305: „Daß der *Doktor Faustus* mit der Erzählung der Musik sich selbst als Text reflektiert, könnte kaum deutlicher werden als in der Beschreibung der ‚Weheklag'. Sie ist die umfangreichste Musikschilderung in Thomas Manns Œuvre; und sie bildet den Höhepunkt des Musikromans *Doktor Faustus*".

als Klage und durchorganisierte Form vom Medium der fiktionalen Schrift in das Medium der Musik transferiert werden. Daneben liegt der Fokus der Analyse darauf, wie diese letzte Phase im kompositorischen Werdegang Leverkühns in Werken der Neuen Musik dargestellt wird.

5.2.1 Giacomo Manzonis Oper *Doktor Faustus*

Das erste Werk, das in diesem zweiten Teil des vorliegenden Kapitels näher vorgestellt wird, ist vom italienischen Komponisten Giacomo Manzoni (*1932) und in Opernform. Im Folgenden wird zunächst einmal geschildert, wie Manzoni den Roman und Adornos Musikphilosophie in seinen Schriften rezipiert. Auch wird darauf eingegangen, wie das Projekt, eine Oper nach *Doktor Faustus* zu schreiben, entstanden ist. Schlussendlich werden einige Szenen, die bei Manzoni allerdings als Bilder bezeichnet werden, in den Fokus gerückt: Diese setzen sich mit den Kapiteln aus dem Roman, die im ersten Teil dargelegt wurden, auseinander. Die Analyse der Bilder folgt der Reihenfolge von Roman und Oper.

5.2.1.1 Entstehung der Oper und Rezeption des Romans sowie der Texte Adornos in Manzonis Selbstkommentaren

Da Manzonis Oper Eingang in mehrere Kapitel der vorliegenden Studie findet, bedarf sie zunächst einmal einer Kontextualisierung. Manzonis autobiographische Schriften dienen dabei lediglich als Hintergrundinformationen für die spätere Analyse, die wie sonst die Komposition, oder in diesem Fall – genauer gefasst – die Veroperung, auf der Suche nach Kontinuitäten und Differenzen mit der Vorlage vergleicht. Ein weiterer Grund für diese Kontextualisierung von Autor und Werk liegt darin, dass die meisten Texte von Manzoni, der sein Schaffen und sein Œuvre beinahe ebenso häufig wie Thomas Mann kommentiert, nie ins Deutsche übersetzt wurden. Aus diesem Grund möchte die vorliegende Studie einige Auffassungen des Komponisten, insbesondere bezüglich der Oper *Doktor Faustus*, in kondensierter Form der deutschsprachigen Öffentlichkeit zugänglich machen.[63]

Giacomo Manzonis Oper *Doktor Faustus* war eine Auftragskomposition des Teatro alla Scala in Mailand, in die das berühmte Opernhaus viel investierte: Für die Uraufführung im Mai 1989 wurden Gary Bertini als Dirigent, Robert Wilson als Regisseur und Bühnenbildner und Gianni Versace als Kostümbildner engagiert. Trotz seiner sehr guten Kenntnis der deutschen Sprache – besonders

[63] Diesen Zweck verfolgt auch das Interview im Anhang. Zum Umgang der vorliegenden Arbeit mit Selbstaussagen von Autor*innen und biographischen Daten vgl. 1.2.

interessant in der Biographie von Giacomo Manzoni ist neben dem Studium der Germanistik die intensive Auseinandersetzung mit den Texten Schönbergs und Adornos, die er ins Italienische übersetzte –[64] entschied sich Manzoni, seine Oper in italienischer Sprache zu verfassen. Diese basiert primär auf der italienischen Übertragung von *Doktor Faustus* von Ervino Pocar.[65] Für diese Entscheidung hatte Manzoni verschiedene Gründe, die er in seinen Schriften erläutert. Erstens spricht er von einer bewussten und absichtlichen Distanz zum ursprünglichen Text: „un teatro proprio così *obbligato* a non confondersi con la propria fonte letteraria".[66] Zweitens hebt er hervor, dass eine Übersetzung einen größeren Grad an Freiheit mit sich bringe, denn sogar eine wörtliche Übersetzung biete die Möglichkeit, zwischen unterschiedlichen Ausdrücken zu wählen.[67] Drittens spricht er von einer sogenannten „sgermanizzazione"[68] des Romans, wörtlich übersetzt: eine Entgermanisierung, die er folgendermaßen begründet:[69]

> Dall'altra parte forse c'era anche una voglia istintiva antifilologica, perché non da oggi l'idea di affrontare un testo che non sia nella lingua originale è sempre considerata poco seria, non giusta, addirittura scorretta: da questo ho voluto in qualche modo prendere le distanze, forse anche togliermi di dosso, sempre sul

---

[64] Zum Komponisten siehe auch: Osmond-Smith, David: Manzoni, Giacomo. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, Werkverzeichnis am 29.05.2002 aktualisiert. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17692> (letzter Zugriff: 21.08.2020). Manzoni übersetze u. a. auch Adornos *Philosophie der Neuen Musik* ins Italienische. Exemplarisch sei hier auf die folgenden zwei Übersetzungen verwiesen: Adorno, T. W.: Filosofia della musica moderna. Übers. v. G. Manzoni. Turin: Einaudi 1959; Schoenberg, Arnold: Elementi di composizione musicale. Übers. und mit einer Einleitung v. G. Manzoni. Mailand: Suvini Zerboni 1969.

[65] Vgl. Mann, T.: Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico. Übers. v. Ervino Pocar. Mailand: Mondadori 1949.

[66] „Eine Art von Theater, die *verpflichtet ist*, sich nicht mit der literarischen Vorlage zu verwechseln" (Übersetzung A. O., wenn nicht anders spezifiziert). Manzoni, Giacomo: Il linguaggio del *Doktor Faustus*. Conversazione di Giacomo Manzoni, Luigi Pestalozza e Giovanni Raboni (1989). In: Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956–2007). Hrsg. v. Raffaele Pozzi. Mailand: Ricordi LIM 2009, S. 304–316, hier: S. 305.

[67] Vgl. Manzoni: Parole per musica. Da Dante a Ginsberg. Palermo: L'Epos 2007, S. 80.

[68] Manzoni: Il linguaggio del *Doktor Faustus*, S. 305.

[69] „Andererseits gab es vielleicht einen instinktiven antiphilologischen Willen, weil seit langer Zeit die Idee, sich mit einem Text nicht in seiner ursprünglichen Sprache zu beschäftigen, für wenig ernst, nicht richtig, sogar unkorrekt gehalten wird: Schon immer wollte ich irgendwie davon Abstand nehmen, vielleicht auch mich, immer auf der Unterbewusstseinsebene, von dieser Etikettierung des Germanisten, des ‚tedescomane' befreien, die ich so auch weiterhin hatte, seit den Universitätsjahren, seit der Zeit meiner Übersetzungen". Ebd., S. 305 f.

> piano del subconscio, questa etichetta del germanista, del tedescomane, che avevo addosso da sempre, dai tempi universitari, dai tempi delle mie traduzioni.

Dieses Konzept der Italienisierung bzw. Internationalisierung des Romans – insofern Manzoni Faust nicht nur als typisch deutsche Figur, sondern auch als europäische und universelle interpretiert –[70] bringt ihn bei der notwendigen Auswahl von Textpassagen und Figuren zur Reduktion der zwei Zeitebenen des Romans auf die einzige Zeitebene des Lebens von Leverkühn, wodurch die Ebene des Zweiten Weltkriegs annähernd eliminiert wird. Der Untertitel „Scene dal romanzo di Thomas Mann"[71] verdeutlicht, dass nicht die ganze Handlung von Manns Roman berücksichtigt wurde und dass es sich aus Sicht der Intermedialitätsforschung um ein partielles intermediales Produkt handelt. Die historische Zeit der extradiegetischen Narration wird ausgelassen und zur Aufgabe des Szenographen: In der Mailänder Premiere zeigte das Bühnenbild den Brand des Reichstags und zwei Landkarten. Wie begründet Manzoni diese Entscheidung? „Perché non è mio, non è nostro: si ritorna alla questione della lingua".[72] Der Komponist ist der Auffassung, Italiener*innen könnten gewisse Themen des Romans schwer nachvollziehen, etwa die lutheranische Religion oder Aspekte des deutschen Wesens: Manzonis Lektüre von Thomas Manns *Doktor Faustus* ist interkulturell determiniert, insofern sie auf kulturell bedingte Grenzen aufmerksam macht, was die

[70] „Faust […] è figura storicamente tedesca. […] Ma è forse il caso di ricordare che da Marlowe a Berlioz, Busoni, Clair, Puskin [sic], Rostand, Smetana e mille altri Faust è diventato per così dire parte costitutiva della cultura europea? O sottolineare che in esso si esprime l'esigenza […] profondamente e universalmente umana al superamento del contigente […]?". „Faust ist, historisch gesehen, eine deutsche Figur. […] Aber soll man daran erinnern, dass von Marlowe über Berlioz, Busoni, Clair, Puškin, Rostand, Smetana und vielen anderen Faust sozusagen zum Bestandteil der europäischen Kultur geworden ist? Oder soll man unterstreichen, dass durch diese Figur das tiefe und universell menschliche Bedürfnis nach der Überwindung des Zufälligen ausgedrückt wird […]?". Manzoni: Parole per musica, S. 81. Hier hat Manzoni Teile eines früheren Aufsatzes veröffentlicht, in dem er in der dritten Person Singular über die Entstehung seiner Oper sprach. Vgl. Manzoni: Il lungo cammino del *Doktor Faustus* (1987). In: Manzoni, Giacomo: Scritti. Hrsg. v. Claudio Tempo. Scandicci (Florenz): La Nuova Italia 1991, S. 113–121. Der Text ist außerdem im Programmheft der Premiere am Teatro alla Scala veröffentlicht (S. 31–35).

[71] „Szenen aus Thomas Manns Roman". Der Titel spielt auch auf Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* an.

[72] „Weil es mir [Manzoni], uns [Italiener*innen] nicht gehört: So kommt man zur Frage der Sprache zurück". Manzoni: Il linguaggio del *Doktor Faustus*, S. 310. Trotzdem benutzt Manzoni den deutschen Titel und nicht den italienischen (*Doctor Faustus*) für seine Oper.

Rezeption des Romans vonseiten des italienischen Publikums angeht.[73] Die Problematik der Sprache und der Kultur spielt in seinem Werk eine zentrale Rolle. In einem Aufsatz über den italienischen Komponisten Bruno Maderna, der ebenfalls der Neuen Musik zugeordnet werden kann, führt er aus, warum er die jeweilige Kultur so stark in den Blick nimmt: „Denn der Mensch […] kann in keinem Fall außerhalb seiner unmittelbaren Erfahrung, also seines Landes und seiner Kultur, gedacht werden".[74] Diese Position ist auch mit dem in mehreren Schriften geäußerten Wunsch Manzonis nach mehr Verständnis für die zeitgenössische Musik verbunden. Folgerichtig verzichtet Manzonis *Doktor Faustus* auf die deutsche Sprache und den Rekurs auf vom ihm als zu deutsch empfundene Motive und Diskurse.

Worauf Manzoni im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Komponist*innen nicht verzichtet, ist auf die Form der Oper.[75] Oft stellen Manzonis Opern ein Resümee von Tendenzen dar, die in vereinzelter Form in vorigen Kompositionen sichtbar werden: *Doktor Faustus* definiert er beispielsweise als einen „Ankunftspunkt".[76] Die Konzeption von Leverkühns letzter Kantate ist Manzonis Schaffen nicht fremd. Der Komponist beschreibt beispielsweise sein Gesamtwerk in seinen Schriften ebenfalls als „ein Werk äußerster Kalkulation, zugleich rein expressiv" (DF: 707):[77]

---

[73] Siehe ebd.

[74] Manzoni: Bruno Maderna. In: Die Reihe – Information über serielle Musik. Junge Komponisten 4. Hrsg. v. Herbert Eimert unter Mitarbeit v. Karlheinz Stockhausen. Wien (u. a.): Universal Edition 1958, S. 113–118, hier: S. 113. Daher spricht der Musikwissenschaftler Joachim Noller von ‚italianità' in der Produktion Manzonis. Vgl. Noller, Joachim: Engagement und Form. Giacomo Manzonis Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987, S. 66.

[75] Dazu vgl. auch Sorg: Beziehungszauber, S. 165 f.

[76] Vgl. Pozzi, Raffaele: Postfazione. Musica nuova per una nuova società. Colloquio con Giacomo Manzoni di Raffaele Pozzi (2008). In: Musica e progetto civile, S. 437–490, hier: S. 474.

[77] „Es existiert kein Naturzustand, in dem der reine und naive Komponist Meisterwerke produziert, indem er den Gefühlen freien Lauf lässt. Die Werkstätten der Komponisten aller Zeiten sind von Blättern überfüllt, die Notizen, Studien, Korrekturen, Ergänzungen, Überarbeitungen enthalten: Aus der ursprünglichen Idee – die nie ein Gefühl ist! – keimt progressiv, mit Arbeit, mit Mühe, eine Komposition auf, die eine in die Musik übersetzte mentale Struktur ist. Sie drückt nur sich selbst aus, und wahrscheinlich produziert sie so dieses Fühlen, diese ‚Gefühle', die wir an der Wurzel der Komposition behaupten". Manzoni: Il ritorno del rimosso. Il linguaggio della musica come espressione di sentimenti? (2000). In: Ders. (Hrsg.): Musica e progetto civile, S. 368 f.

> Non esiste uno stato di natura in cui il musicista ingenuo e puro crei capolavori dando la stura ai sentimenti. I laboratori dei compositori di tutti i tempi rigurgitano di fogli che contengono appunti, studi, correzioni, integrazioni, rifacimenti: dall' idea primigenia – che non è un sentimento! – germina a poco a poco, con lavoro, con fatica una composizione che è una struttura mentale tradotta in musica. Essa esprime solo se stessa, e forse così facendo provoca quel sentire, quei „sentimenti" che crediamo stiano alla radice della composizione stessa.

Ausgangspunkt des Komponierens sei also nicht ein Gefühl, sondern eine präzise Konzeption: Auch hier taucht Adornos Idee einer rationalen Organisation des musikalischen Materials auf. Eine weitere Auffassung, die sichtbar wird, ist die der Selbstreferentialität der Musik, d. h. von solchen – Eco zufolge – „rein syntaktisch[en]" Systemen „ohne offensichtliche semantische Dichte":[78] Eine Komposition verweise dem obigen Zitat entsprechend nur auf sich selbst und nicht auf Konzepte oder Gegenstände, die außerhalb ihrer selbst liegen. Laut Manzoni konstruiert außerdem ein Komponist Emotionen:[79] An erster Stelle stehe, weil das Komponieren eng mit der Architektur verbunden sei, immer die Struktur. Ohne eine Skizze, einen Plan oder ein Projekt könne der Komponist mit keinem Werk anfangen.[80] Joachim Noller bezeichnet dies als „Vereinbarkeit von Rationalität und Intuition".[81]

Giacomo Manzoni schwebte schon lange Zeit eine Oper über *Doktor Faustus* vor: Er kannte das Werk Thomas Manns sehr gut, da er bereits während seiner Zeit an der Universität *Die Buddenbrooks* gelesen und am Ende seines Germanistikstudiums eine Arbeit über „Die Rolle der Musik im Werk Thomas Manns" verfasst hatte. Wie konnte man aber eine solche Herausforderung annehmen und ca. 700 Seiten vertonen? Die logischste Lösung, so der Komponist, wäre eine Art Kinoversion mit verschiedenen Figuren und Episoden gewesen, wobei jedoch auf diese Weise Leverkühns Geschichte eine untergeordnete Rolle gespielt hätte.[82] Eine andere Möglichkeit wäre das Verfassen eines selbstständigen Librettos gewesen. Dafür hätte er jedoch einen guten Librettisten suchen müssen, der den Text für die Musikbühne adaptiert: Dies hätte eine vergleichsweise stärkere Bearbeitung des Textes sowie die Zusammenarbeit mit einer anderen Person von Beginn des

[78] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 106 f.

[79] Vgl. Manzoni: Il linguaggio del Doktor Faustus, S. 314.

[80] Siehe Manzoni: Su *Scene sinfoniche per il Doktor Faustus* di Thomas Mann, su *Klavieralbum 1956* e *Incipit* (1986). In: Ders. (Hrsg.): Musica e progetto civile, S. 293–298 (insb. S. 297).

[81] Noller: Engagement und Form, S. 66.

[82] Vgl. Manzoni: Parole per musica, S. 78 f. Auch hier zitiert Manzoni aus dem bereits erwähnten Aufsatz (siehe Fußnote 69).

Projektes an implizieren können. Letztendlich traf der Komponist die Entscheidung, dem Originaltext zu folgen und gewisse Episoden, etwa die Begegnung mit Esmeralda, das Teufelsgespräch, die Fitelberg- und die Echo-Episode, Leverkühns Abschiedsgespräch und Tod, auszuwählen. Da die wichtigsten Stellen des Romans in direkter Rede, entweder als Dialog oder als Selbstgespräch, verfasst sind, mussten diese Romanstellen für sein Opernprojekt lediglich ausgewählt und nur minimal bearbeitet werden.[83] Manzonis Oper konzentriert sich ganz und gar auf Leverkühn, insbesondere auf den zweiten Teil des Romans, von der Bordellszene bis zum Tod Leverküns und dem Epilog Zeitbloms.[84] Es handelt sich um eine – so Sorg – „bewusste episodische Dramaturgie“,[85] also um eine Dramaturgie, die auf dem Nebeneinander von Bildern basiert.[86] Aus dieser Auswahl von Passagen und Figuren ergibt sich eine Gesamtdauer von zwei Stunden.

Wodurch aber zeichnet sich Manzonis Lektüre von Thomas Manns Roman anhand einiger von ihm verfassten Kommentare aus? Keineswegs liest der Komponist das Werk als Hoffnungsroman: *Doktor Faustus* trage „von Anfang an das Mal der Katastrophe“.[87] Mehr noch, der Roman sei „quasi die Rache, die der Autor der *Buddenbrooks*, der bedeutende Interpret der bürgerlichen Dekadenz und des Endes einer Geschichts-, Kultur- und Kunstepoche an dem nimmt, was zu seinem Bedauern eintreten MUSS“,[88] nämlich eine neue musikalische Ära. Gegen seinen Willen habe Thomas Mann eine Kunst geschildert, die noch avantgardistischer als die seiner oder der postwagnerischen Epoche Leverkühns ist, denn

> [d]ie musikalische Vision […], die er dann am Ende der sinfonischen Kantate über Faust gibt, enthält viele avantgardistische Anstöße, beinhaltet eine musikalische

---

[83] Siehe ebd., S. 79. Die Wahl der italienischen Sprache erlaubt Manzoni eine gewisse Distanz zum Text, sodass er im Gegensatz zu Mann die Figur Zeitbloms bis zum Epilog nicht braucht. Vgl. auch Ent: 28.

[84] Ein Vergleich der Handlung von Manzonis Oper mit den entsprechenden Kapiteln von *Doktor Faustus* findet sich in der Monographie Sorgs: Beziehungszauber, S. 179.

[85] Ebd., S. 180.

[86] Siehe Konold, Wulf: Giacomo Puccini. In: Kloiber, Rudolf, Wulf Konold u. Robert Maschka (Hrsg): Handbuch der Oper. Kassel (u. a.): dtv/Bärenreiter, S. 555–581, hier: S. 573.

[87] Manzoni: Anmerkungen zum *Doktor Faustus* (1980). Übers. v. Angelika Schweikert. In: Hoffmann, Heike u. a. (Hrsg.): Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn. Ein Projekt zum ‚Faustus'-Roman von Thomas Mann. Konzerthaus Berlin 1996–97, S. 47–64, hier: S. 47. Dieser Text stellt die deutsche Übersetzung von Manzonis Vorwort zur Ausgabe von 1980 von *Doktor Faustus* bei Mondadori Mailand dar.

[88] Ebd., S. 58, Herv. i. O.

> Konzeption, die ganz von den Bedingungen des Materials ausgeht. Auf eigentümliche Weise scheinen sie zuweilen direkt mit den experimentellen Werken der späteren Generation verbunden zu sein.[89]

In der Definition des strengen Satzes könne man „die Antizipation technischer und kompositorischer Alternativen“[90] erkennen, „die die europäischen Komponisten zu Beginn der 1950er Jahre bei den Ferienkursen in Darmstadt anstrebten“.[91] Zusammengefasst: Laut Manzoni antizipiert *Doktor Faustus* die musikalischen Konzeptionen Nonos, Stockhausens und Madernas, um einige Komponisten der Neuen Musik zu nennen, die in den 1950er Jahren Kurse in Darmstadt angeboten haben. Zusammen mit den Donaueschinger Musiktagen galten diese Kurse als eine der wichtigsten Adressen für die zeitgenössische Musik.[92]

Manzoni zufolge skizziert der Roman mögliche Lösungswege gegen die Sterilität der Kunst bei gleichzeitiger Klage über ihren hoffnungslosen Zustand. Dies aber in seiner intermedialen Transposition umzusetzen, erscheint dem Komponisten kaum möglich:[93]

> Es ist sicher nicht leicht, diesen ganzen kulturhistorischen Kontext zu ignorieren, der sich dem Roman angelagert hat; und es ist noch schwieriger, geradezu abenteuerlich, die Meinungen des Autors über sein Werk gewissermaßen in Parenthese zu setzen und auszuprobieren, ob das Werk vielleicht eine andere Leseart erlaubt, zumal ja bekanntlich der Inhalt eines Kunstwerks genau dort beginnt, wo die Absicht des Autors aufhört, denn diese wird im Inhalt ausgelöscht.

Manzoni zufolge ist es schwierig, sich von einer hermeneutischen Lesart zu distanzieren und bei einer intermedialen Transposition die Selbstkommentare des Autors und den Entstehungskontext vollkommen zu ignorieren; zugleich spricht er zu Recht eine Interpretationsproblematik an, die zwar nicht ausschließlich Thomas Manns Roman betrifft, im Fall dieses Werkes jedoch aufgrund der Überfülle an Selbstkommentaren des Autors besonders akut erscheint, nämlich die

[89] Ebd., S. 53. Das wurde in der vorliegenden Studie auch über die Komposition *Apocalipsis cum figuris* festgestellt, die einiges mit der Musik der 1970er/1980er Jahre gemein hat, sowie von Konrad Boehmer, der sich in der Nachkriegszeit mit dem Problem der Denaturierung des Klanges beschäftigt (vgl. Kap. 4).

[90] Ebd., S. 56.

[91] Ebd.

[92] Vgl. Reißfelder, David u. Andreas Meyer: Art. Darmstadt, 20. und 21. Jahrhundert: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. In: MGG Online. Veröffentlicht September 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52499> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[93] Manzoni: Anmerkungen, S. 48.

Deutung dieser Überfülle an Selbstkommentaren. Manzoni kritisiert in seinen Schriften eine gewisse Tendenz zum Negativen bei Mann und Adorno,[94] erklärt sich aber nicht bereit, in seiner Oper im Namen einer von ihm für übergeordnet erklärten Autorintention eine andere Interpretation zu offerieren. In der folgenden Analyse von Manzonis Oper lohnt es sich aber zu untersuchen, ob sich diese tatsächlich ohne zu hinterfragen an Zeitbloms Kulturpessimismus hält, denn laut Noller wäre dies für Manzoni atypisch: „Dem […] negativen Denken hält er die Möglichkeit einer ‚positiven' Kultur entgegen, die u. a. auch der notwendigen Vermittlerfunktion zwischen Hörer und neuer Musik gerecht werden kann".[95]

Nicht nur rücken seine Schriften vom Kulturpessimismus Adornos ab, sie nehmen auch Abstand von der Idee eines übertriebenen Drangs zur Konstruktion, von Überdetermination der Neuen Musik verglichen mit anderen musikalischen Epochen bzw. Strömungen:[96]

> [L]a musica del Medioevo europeo non è per certi aspetti meno complessa della dodecafonia dell'inizio del secolo scorso, quella di Bach o Mozart non richiede diversa applicazione e approfondimento rispetto a quella di ricerca più avanzata. Non si conosce insomma nelle civiltà del pianeta – salvo qualche fenomeno affatto marginale e ininfluente – una musica che si produca al di fuori di qualsiasi conoscenza teorica e artigianale.

In diesem Sinne muss also die Hoffnung auf zukünftige Musik nicht in *Doktor Faustus*, sondern im Werk der Komponist*innen der Nachkriegsjahre sowie der heutigen Zeit gesucht werden. Diese seien von der Möglichkeit eines Kulturoptimismus bzw. eines Kulturpositiven überzeugt und betrachteten diese als Grundlage ihrer Arbeit:[97]

> Dieses Neue, an das Thomas Mann nicht glauben konnte, hat ihm quasi gegen den eigenen Willen die Botschaft einer authentischen Erlösung der Musik der Zukunft eingegeben. Es ist die Musik derer, die heute trotz der neueren Tragödien der

[94] Siehe Manzoni: Adorno e la musica degli anni Cinquanta e Sessanta in Italia (1980). In: Ders. (Hrsg.): Musica e progetto civile, S. 253–269 (insb. S. 257).

[95] Noller: Engagement und Form, S. 78.

[96] „Die Musik des europäischen Mittelalters ist unter gewissen Gesichtspunkten nicht weniger komplex als die Dodekaphonie des Anfangs des letzten Jahrhunderts, die Musik Bachs oder Mozarts verlangt den selben Fleiß und dieselbe Vertiefung wie experimentelle Musik. Wir kennen also in allen Kulturen der Welt – mit der Ausnahme einiger marginalen Phänomene ohne Einfluss – keine Art von Musik, die ohne theoretische und handwerkliche Kenntnis produziert wird". Manzoni: Parole per musica, S. 143.

[97] Manzoni: Anmerkungen, S. 59.

> Menschheit das Vertrauen nicht verloren haben, sich mit der Stimme der Kunst ausdrücken zu können.

Diesen Kulturoptimismus verbindet Manzoni nicht selten mit einem gesellschaftlichen Optimismus. Dies betrifft auch seine Interpretation von *Doktor Faustus*: Dort werde eine Utopie geschildert, „die zu ihrer Verwirklichung das Entstehen einer anderen Gesellschaft brauch[e]".[98] Manzonis Gesamtwerk ist von politischen Sujets geprägt. Exemplarisch sei hier auf die Kompositionen *Atomtod* (1965), *Ombre (alla memoria di Che Guevara)* (1968) und *Per Massimiliano Robespierre* (1974) verwiesen, die sich auf die politische Geschichte des Kalten Krieges sowie die Geschichte von Kuba und Frankreich stützen.[99] Nicht selten offenbart Manzoni in seinen Schriften seine Hoffnung auf eine sozialistische Gesellschaft: Wie das untere Zitat zeigt, glaubte Manzoni an eine radikale Verbesserung des Menschen durch den Kommunismus. Jedoch ändert sich ungefähr um die Zeit, in der er *Doktor Faustus* komponiert, seine Meinung diesbezüglich: In *Parole per musica*, wo Manzoni sein Werk, seine kompositorische Entwicklung und sein Leben reflektiert, folgt der Schilderung der Opernentstehung das Kapitel „Una svolta?".[100] In diesem erklärt Manzoni, dass um das Jahr 1989 – als Konsequenz des Scheiterns des europäischen Kommunismus – politisches Engagement keine zentrale Funktion mehr in seinen Werken einnehme.

So blickt Manzoni nach vielen Jahren auf sein politisches Engagement vor dem Fall der Berliner Mauer zurück:[101]

---

[98] Ebd., S. 63. Siehe auch Sorg: Beziehungszauber, S. 165. Sorg scheint so tief überzeugt zu sein, dass sich Manzoni hier auf die sozialistische Gesellschaft bezieht, dass er in Klammern beim Zitieren dieser Stelle sogar das Adjektiv „sozialistisch" ergänzt.

[99] Der Musikwissenschaftler Luigi Pestalozza betont, bei Manzoni sei das Theater als Ort der Diskussion über die Probleme der Kunst und der Gesellschaft aufzufassen. Daneben unterstreicht er auch die Faszination des Komponisten für Sujets, die mit Gerechtigkeit zu tun haben, wie bei der Oper *La sentenza* (1960). Siehe Pestalozza, Luigi: Manzoni: Il teatro come punto d'arrivo. In: Programmheft Teatro alla Scala, S. 37–41, hier: S. 37 f.

[100] „Ein Wendepunkt?". Manzoni: Parole per musica, S. 84–94.

[101] „Wie viele andere Leute in meinem Alter sah ich den Kommunismus als radikale Erneuerung des Menschen, die ihm erlauben würde, seine Instinkte, Impulse, negativen Bilder zu überwinden, und nur die positiveren Eigenschaften seiner Natur zu entwickeln […]. Wir legten nicht viel Wert auf psychische, vererbte Elemente sowie mentale Neigungen, die sogar die perfekteste Gesellschaft – und die Länder des Realen Sozialismus waren keine solchen – nicht überwinden oder sogar hätten aufheben können". Manzoni: Parole per musica, S. 34.

> Come tanti miei coetanei vedevo il comunismo come una rigenerazione radicale dell'uomo, che gli permettesse di superare istinti, pulsioni, concezioni negative, e di sviluppare soltanto le caratteristiche più positive della sua natura […]. Non tenevamo nel dovuto conto elementi psichici, ancestrali, predisposizioni mentali che persino la società più perfetta – e i Paesi del socialismo reale tali non erano – non avrebbe avuto la possibilità di superare o addirittura annullare.

5.2.1.2 „Quarto quadro": Die Teilung des Raumes, die Integration der Neunten Symphonie und das klagende Beten

Nachdem die Entstehung von Manzonis *Doktor Faustus* kurz angerissen wurde, beginnt die folgende Analyse der Chronologie von Roman und Oper entsprechend mit der Episode der Zurücknahme der Neunten Symphonie. Dieser Episode widmet sich das vierte Bild des zweiten Aktes, in dem Leverkühn den Teufel wegen Echos Tod beschimpft und die Zurücknahme der Neunten Symphonie anspricht.[102] Bei Manzoni werden die Szenen lediglich im Untertitel als *scene* bezeichnet: In der Partitur tragen sie die Bezeichnung *quadri*, also Bilder. Obwohl im Italienischen das Wort ‚Szene' üblicher ist, wird in der vorliegenden Studie in Anlehnung an die Partitur von Bildern gesprochen. Diese Bezeichnung sowie die vagen Raumangaben und weitere textuelle Hinweise zielen darauf ab, der Oper einen statischen Charakter zu verleihen, was sich im Italienischen durch das unübliche Wort *quadro* effektiver vermitteln lässt. Im Italienischen Sprachgebrauch tritt nämlich das Wort *scene* in Verbindung mit Medien wie dem Theater oder der Filmkunst auf, die in der Regel größere Dynamik und die Darstellung bzw. das Erzählen von größeren Zeitspannen erlauben. Das Wort *quadro* tritt dagegen in Verbindung mit dem Medium Kunst auf. Bei Manzoni geht es also um Momentaufnahmen aus dem Roman: Das Wort *quadro* unterstützt die vorher präsentierte Zuordnung der Oper zur episodischen Dramaturgie, die sich eher durch die Nebeneinanderreihung von Bildern und weniger durch den roten Faden einer vorangetriebenen Handlung realisieren lässt.

Das hier analysierte vierte Bild soll, so die Partitur, „an einem anderen Ort"[103] stattfinden: An welchem genau, wird nicht näher erläutert. Timo Sorg hebt hervor, die einzelnen Orte werden in der Partitur nie konkret benannt.[104] Im Fall der Mailänder Uraufführung wurde das Szenenbild von Echos Tod beibehalten: Die Vagheit in den Anweisungen wird durch einen geteilten Raum gelöst. Wilson,

---

[102] Vgl. M-DF: 166–199.

[103] Vgl. die Angabe „Un altro luogo" (M-DF: 166).

[104] Sorg: Beziehungszauber, S. 181. Die Beschreibung der Uraufführung basiert auf einer nicht veröffentlichten Aufnahme, die der Komponist der Verfasserin der vorliegenden Studie zur Verfügung stellte.

der Regisseur der Uraufführung, beschreibt diese Art von Bühnenbild, das aus mehreren Orten besteht, so:[105]

> L’opera di Manzoni è costituita da scene ricavate da un lungo romanzo, talvolta sono addirittura quasi dei flash. Ho seguito questa struttura. In passato ho sovente distrutto il tempo dilatandolo interminabilmente, e contraendo lo spazio. Qui faccio sovente l’opposto. E l’occhio è talvolta libero di scegliere una scena intera, talaltra, come nella regìa cinematografica, è „zoomato“ su un dettaglio, ossia su una scelta che ho fatto io.

Nicht nur ist aufgrund der vagen und knappen Anweisungen zum Bühnenbild Manzonis Oper von einer großen Freiheit bezüglich der Inszenierung geprägt, auch die Uraufführung erlaubt den Zuschauer*innen die Freiheit, sich eine der parallelisierten Szenen auszusuchen und dieser ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Haupthandlung lässt sich zwar erkennen, der Ort der Nebenhandlung kommentiert bzw. ergänzt diese jedoch. Die Haupthandlung wird somit auch ständig gestört und die Illusion, das Make-Believe permanent durchbrochen. Die Inszenierung gleicht – wie bereits die Verwendung des Wortes *quadro* statt *scena* im Libretto und in der Partitur verdeutlicht – einer Ausstellung von Momentaufnahmen: Zwar spricht der Regisseur im obigen Zitat immerhin von Szenen und nicht von Bildern, aber diese Szenen beschreibt er als Flashs, als extrem kleine Einheiten, die ausgewählte Stellen des Romans in kondensierter Form wiederzugeben versuchen.

Nach dem instrumentalen Teil zu Beginn des Bildes, der von lauter Dynamik über ein Glissando zu einem Piano kommt, ist die Stimme Adrians zu hören.[106] Sie wird immer von der off-stage-Stimme von Echo bzw. von Adrians Echo-Projektion begleitet: Adrian singt „Prendilo, mostro!“, „Nimm ihn, Scheusal!“ (DF: 691), Echo entweder „Aiuto!“, „Hilfe!“ oder „Oh!“ (Abbildung 5.1).

In der Uraufführung wird Echos Tod nicht on-stage inszeniert: Vielmehr erklingt seine Stimme off-stage und die Zuschauer*innen können lediglich den Ort sehen, an dem er stirbt. Das Wechselspiel der beiden Klangräume, des on-stage und des off-stage, mit ihren je entsprechenden Handlungen wird durch das

[105] „Die Oper Manzonis besteht aus Szenen aus einem langen Roman, manchmal sind sie quasi Flashs. Ich bin dieser Struktur gefolgt. In der Vergangenheit habe ich oft die Zeit zerstört, indem ich sie endlos gedehnt und den Raum eingeschränkt habe. Hier mache ich oft das Gegenteil. Und das Auge kann manchmal eine ganze Szene frei wählen, manchmal, wie in der Kinoregie, wird ein Detail herangezoomt, d. h. eine Wahl, die ich getroffen habe“. Programmheft Teatro alla Scala: S. 16.

[106] In Manzonis Oper ist Leverkühn immer mit seinem Vornamen benannt, was als Sympathiebekundung gedeutet werden könnte. Für ihn ist die Bassbaritonstimme vorgesehen.
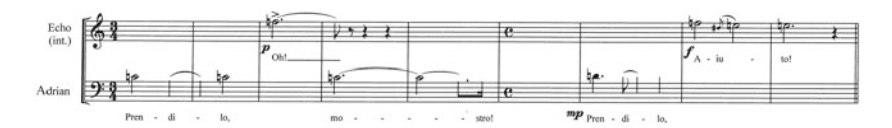


Abbildung 5.1 M-DF 166, T. 441–449: Adrian und die Projektion Echos

geteilte Bühnenbild, also den geteilten visuellen Raum, erweitert. So Timo Sorg zu den off-stage- und on-stage-Stimmen:[107]

> Die off-stage erklingenden Stimmen […] könnten als innere Stimmen Leverkühns verstanden werden, die aufgrund der Schuld, die er sich aufgeladen hat, und der schrecklichen Konsequenzen, die daraus entstanden sind, nicht zur Ruhe kommen.

Im Medium der Oper werden hier folglich Schuldgefühle realisiert, die zu einer Form von Wahnsinn zu führen scheinen. Wenn Adrian „Prendi il suo corpo!" (M-DF: 173, T. 485–490), „Nimm seinen Leib" (DF: 691), singt, betritt auch Serenus Zeitblom – in der Uraufführung spielt Robert Wilson seine Rolle – die Bühne, der die Handlung bis zum „Epilogo" beobachtet: Die Ebene der Extradiegese des Romans wird in der Uraufführung angedeutet, was ein weiteres Detail, dem die Zuschauer*innen ihre Aufmerksamkeit schenken könnten oder nicht, ist.[108]

Die lapidaren Worte Adrians: „Ho trovato: non deve essere" (M-DF: 188 f., T. 633–637), „Ich habe gefunden […] *es soll nicht sein*" (DF: 692; Herv. i. O.), fordern durch den Sprechgesang und die kommentierende Funktion des Orchesters ein klares Textverständnis und lenken die Aufmerksamkeit auf sich.[109] Nach einer Generalpause singt Adrian allein „Io lo voglio revocare" (M-DF: 189 f., T. 650 ff.), „Ich will es zurücknehmen" (DF: 692): Die Wiederholung derselben Note und die absolute Fokussierung auf die Hauptfigur betonen die Irreversibilität der Entscheidung und erlauben den Zuschauer*innen in diesem Fall nicht, sich auf andere Details zu konzentrieren (Abbildung 5.2).

Die Worte „La Nona Sinfonia" (M-DF: 190, T. 654 f.), „Die Neunte Symphonie" (DF: 693) sollten *piano* und im Falsett gesungen werden, in der Mailänder

---

[107] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 182 (Ergänzung A. O.).

[108] Zur Realisierung Zeitbloms in der Oper Manzonis vgl. 7.2.3.

[109] Sorg betont die „große Vielfalt der Ausdrucksformen im Vokalen, die vom Sprechen bis zur lyrischen Kantilene reichen kann". Sorg: Beziehungszauber, S. 186. Vgl. auch die Hinweise für die Sänger*innen (M-DF: XXVI).
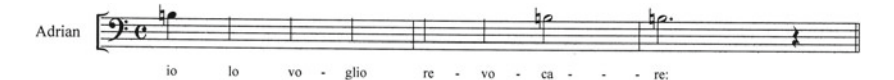


Abbildung 5.2 M-DF: 189 f., T. 650 ff. „Ich will es zurücknehmen“

Uraufführung werden sie aber aus vollem Hals gesungen, sodass die feste Entscheidung noch stärker betont wird (Abbildung 5.3).[110] Auch hier handelt es sich um die Wiederholung derselben Noten, die nicht nur die Irreversibilität der Entscheidung, sondern auch das Voranschreiten des Wahnsinns ausdrückt: Es kommt also zur Eintönigkeit, die in der Musik durch das Singen eines einzigen Tons konkretisiert wird. Wie im ersten Teil dieses Kapitels dargestellt, spricht auch Adorno von der Eintönigkeit der Neuen Musik, welche die Vielfalt der Musik, für die die Neunte Symphonie im Roman steht, annulliert habe.[111]

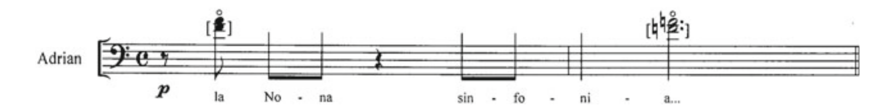


Abbildung 5.3 M-DF: 190, T. 654 f. „Die Neunte Symphonie“

In die Musik wird hier als intramedialer Bezug der berühmte dissonante Akkord von Beethovens Neunter Symphonie eingefügt, der eine Mischung aus einem verminderten Septakkord und einem d-Moll-Dreiklang ist, was auch als Schichtung von Terzen aufgefasst werden könnte und dazu führt, dass sich das Zitat aus der Neunten nicht als ein der Komposition externes Element einstufen lässt. Noller zufolge handelt es sich hier um keinen Antagonismus zu Beethovens Symphonie.[112] Die Neunte Symphonie wird infolgedessen bei Manzoni nicht wirklich zurückgenommen. Vielmehr wird sie in die Musik integriert: Beethovens

[110]Mit freundlicher Genehmigung des Komponisten war der Verfasserin möglich, das Programmheft der Premiere zu konsultieren, in das Manzoni wahrscheinlich während der Proben und/oder nach den Aufführungen verschiedene Notizen geschrieben hatte. Dort ist zu sehen, dass einige Sätze gelöscht oder an anderen Stellen hinzugefügt wurden. Die Partitur wurde 1991 veröffentlicht und beinhaltet die im Programmheft handgeschriebenen Änderungen.

[111]Siehe PhnM: 79.

[112]Siehe Noller: „Sono cose lontane, fuori del linguaggio.“ Osservazioni sulla musica e sulla drammaturgia del „Doktor Faustus“. In: Programmheft Teatro alla Scala. Übers.

symphonisches Werk und die Neue Musik bilden also keine positiv oder negativ konnotierten Gegenpole, sondern einen einzigen neutralen Pol.[113]

Nachdem Adrian seine Absicht geäußert hat, die Neunte Symphonie zurückzunehmen, sagt er leise zu Zeitblom („parlato“, laut der Anweisung für die Stimme): „Then to the elements. Be free and fare thou well“ (M-DF: 191, T. 660).[114] Diese Worte werden von keiner Musik begleitet: Das Shakespeare-Zitat wird durch die Simulation einer theatralischen Situation, in der das gesprochene Wort die Hauptrolle spielt, verstärkt. Das Motiv des Abschieds und des Sich-Verabschiedens, das das Shakespeares-Zitat ausdrückt und in der Abschiedsrede noch einmal sowie generell in den letzten Kapiteln des Romans wiederholt auftaucht, kommt sowohl in der Oper als auch im Roman an exponierter Stelle vor, und zwar am Ende des Bildes bzw. des Kapitels.[115] Wie von Sorg unterstrichen, bedeutet die Zurücknahme auch Leverkühns Abschiednehmen vom „Leben an sich“.[116]

Nach diesen Worten beginnt das Orchester „impetuos[a]“ (M-DF: 191, T. 662), „heftig“. Nach einigen rein orchestralen Takten singt Adrian „Vegliate meco“ (M-DF: 193, T. 667 f.), „Wachet mit mir“ (DF: 711) und antizipiert so die spätere Abschiedsrede: Diese Antizipation ist im Roman an dieser Stelle nicht zu finden, sondern erst später, nachdem Zeitblom Leverkühns Kantate beschrieben hat.[117] Das betrifft auch die darauf folgenden Worte von Adrian: „Statemi vicini quando sarà giunta la mia ora“ (M-DF: 195 f.), „Verlaßt mich nicht! Seid um mich zu meiner Stunde!“ (DF: 712) und „Pregate per la mia povera anima“ (M-DF: 196 ff.), „Bete für meine arme Seele“ (DF: 658). Das Klagen beginnt daher bei Manzoni bereits hier, indem durch die Antizipationen eine Kohärenz geschaffen wird. Der

v. Olimpio Cescatti, S. 42–45 (insb. S. 44). Auch der Musikwissenschaftler Piero Santi beschreibt den Akkord der Neunten als „den tröstlichsten der ganzen Partitur“. Santi, Piero: La musica del „Doktor Faustus“. In: Programmheft Teatro alla Scala, S. 23–27, hier: S. 27.

[113] Siehe ebd.

[114] Vgl. DF: 694. Dies ist ein Zitat aus William Shakespeares Komödie *The Tempest*, das nochmals Leverkühns internationale Musik- und Literaturbildung unterstreicht. Vgl. Shakespeare, William: The Tempest. In: The Complete Works of William Shakespeare. Project Gutenberg. EBSCOhost.<search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1010500&site=ehost-live> (letzter Zugriff: 21.08.2020), S. 1322–1350, hier: Akt 5 Szene 1, S. 1349.

[115] Vgl. DF: 694.

[116] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 227.

[117] Vgl. DF: 711.

Rhythmus der Pauke sowie die Imperative in den vorher genannten Zitaten verweisen sowohl auf die Texte musikalischer Klagen (Monteverdi, Stabat Mater, usw.) als auch auf den apokalyptischen Ton selbst und lassen Adrian daher als Apokalyptiker erscheinen, der auf die letzte Stunde hinweist und die hier undefinierten Rezipient*innen seiner Worte bittet, mit ihm zu warten und für ihn zu beten: Auch hier handelt es sich um eine klagende Ankündigung religiöser Natur, in der Klagen und Beten eins werden. Das Orchester schließt das vierte Bild, „tutti accel. molto gli impulsi" (M-DF: 199, T. 699), „alle, beschleunigend mit deutlich betonten Impulsen", und unterstützt daher den emotional aufgeladenen, klagenden Charakter des Bildendes. Erst nach einer langen Note fast aller Instrumente fällt der Vorhang über der Szene.

5.2.1.3 Die „Weheklag": das Volksbuch und die kollektive Dimension der Schuld

Nachdem Leverkühn die Entscheidung getroffen hat, die Neunte Symphonie zurückzunehmen, schreibt er die *Dr. Fausti Weheklag* und wendet somit für sie das dodekaphonische System an. Die Kantate befindet sich im Interludium der Oper und basiert auf zwei Vorlagen: was den Text angeht, orientiert sich das Werk an dem Volksbuch und dessen Kapitel „Doctor Fausti Weheklag von der Höllen und ihrer unaussprechlichen Pein und Qual",[118] was die Besetzung betrifft, hingegen an Thomas Manns Roman.[119] Der intramediale Bezug auf das Volksbuch in Zeitbloms Beschreibung der fiktiven Kantate Leverkühns wird somit in die Oper, also in eine Medienkombination, transferiert und, weil der Bezug eine zentrale Stellung einnimmt, da er die Vorlage für den Text bildet, verstärkt. Auffällig ist außerdem, dass der Text in diesem Fall nicht übersetzt wird: Dies ruft die Fiktion hervor, dass tatsächlich Leverkühns Werk aufgeführt wird. Auch die Bezeichnung dieses Moments der Oper als Interludium trägt dazu bei, den Unterschied zu ihren restlichen Teilen zu markieren: Leverkühns Komposition fungiert als eine Art Gastkomposition im Rahmen der gesamten Oper, was zugleich ihre

[118] Vgl. Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. Mit einem Nachwort hrsg. v. Richard Benz. Stuttgart: Reclam 2006, S. 145 f.: „O ich armer Verdammter, warum bin ich nit ein Viehe, so ohne Seele stirbet, damit ich nichts weiters befahren dürfte? […] [W]er will mich Elenden erretten? Wo ist meine Zuflucht, wo ist mein Schutz, Hülf und Aufenthalt? […] Wessen darf ich mich trösten? […] Ach was klage ich, daß kein Hülf kommet? Da ich keine Vertröstung der Klage weiß?". Vgl. auch Meier, Andreas: Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faust-Vertonungen. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1990, S. 541 f.

[119] Darüber hinaus findet man in der Oper wie in Leverkühns Werk kein Solo. Siehe Sorg: Beziehungszauber, S. 236 u. 242; DF: 705 ff.

Einordnung in die Gattung,Oper‘ und speziell der italienischen Oper mit ihren Intermezzi und sonstigen Digressionen bestätigt.[120]

Adrian komponiert vor geschlossenem Vorhang an seinem Schreibtisch, der oft auf der Bühne ist und der den Fokus der Oper auf die Hauptfigur und sein Komponieren unterstreicht. Die lange orchestrale Einleitung (M-DF: 200 ff., T. 1–19), etwa zwanzig Takte, erzeugt Spannung durch die sehr langen Noten mit Trillern, kommt dann zu einem Fortissimo „tenuto" (M-DF: 202, T. 18), von einem heftigen Schlag der Harfe gekennzeichnet.[121] Plötzlich geht das Fortissimo zurück und der Chor beginnt mit einer Piano-Dynamik: eine typische Behandlung des Orchesters am Anfang oder am Ende der Szenen bzw. auch vor der ersten oder nach der letzten Note des Sängers, die der gesamten Oper zugleich Kohärenz verleiht, die die Spannung vorantreibt und den apokalyptischen Ton des Romans, speziell der zweiten Hälfte, unterstützt. Somit wird an den vorher aufgelisteten, exponierten Stellen der Vagheit in den Raumangaben ein präziser klanglicher, und zwar rein instrumentaler Raum entgegengesetzt. Der am Anfang fünfstimmige, später sechsstimmige Chor kann den Angaben in der Partitur zufolge entweder im Orchestergraben oder hinter dem Vorhang oder auch auf der Bühne singen: Die Möglichkeiten der Positionierung des Chors sind noch einmal ein Hinweis auf die Freiheit in der Inszenierung; selbstverständlich werden durch die Wahl einer bestimmten Positionierung unterschiedliche Effekte erreicht und unterschiedliche Aspekte der literarischen Vorlage hervorgehoben. Singt etwa der Chor im Orchestergraben, so wird in der Medienkombination die „Identität des Vielförmigsten" (DF: 706), die Rigorosität und Gebundenheit des Werkes unterstrichen, da Orchester und Chor – klanglich und räumlich – eins werden. Befindet sich hingegen der Chor hinter dem Vorhang, so wird der Eindruck erweckt, dass es sich um eine Erinnerung handelt. Folglich wird in der Medienkombination betont, dass Leverkühns Kantate als Erinnerung an das Volksbuch aufzufassen ist: Die verschiedenen Transfers und Transformationen von einem Medium in ein anderes werden ins Zentrum gestellt. Singt schließlich der Chor auf der Bühne, so lässt sich der Gesang keineswegs ignorieren und der Fokus liegt auf dem Klagen.

Das mehrmals wiederholte „Warum", das später auch das Interludium schließt, drückt das verzweifelte Fragen nach einer Erklärung aus und lässt selbst Manzonis intermediale Transposition der *Weheklag* zu einem „riesenhafte[n] Lamento" (DF: 705) werden. Seit Takt 29 (M-DF: 204), entweder schneller oder heftiger zu spielen, überwältigt die Partitur mit verschiedenen Schlagzeugen: ein „Begleitsystem, das, zusammengesetzt aus zwei Harfen, Cembalo, Klavier, Celesta, Glockenspiel

[120] Vgl. Kimbell, David: Italian Opera. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

[121] „Die Saite heftig gegen die Resonanzdecke schlagen" (M-DF: 293).

und Schlagzeug, als eine Art von ‚Continuo' immer wieder auftretend das Werk durchzieht" (DF: 709), wie man auch im Roman liest. Bei Manzoni gibt es nur eine Harfe: Cembalo, Klavier und Celesta sind nicht zu finden. Stattdessen werden in der Oper die Ondes Martenot gewählt, ein monophones elektronisches Instrument, das Magie evoziert, vielleicht eine musikalische Hommage an „de[n] weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler"[122] des Volksbuches und gleichzeitig eine Anspielung auf die „Echo-Wirkung" (DF: 703) der Klage. Xylofon und Piccoloflöte tragen zum hohen Register bei (ab T. 35).

Ab Takt 47 singt der Chor allein. Die Fermate im Takt 57, der ein langes Glissando folgt, bietet eine musikalische Realisierung der Bedeutung des Wortes „Aufenthalt" (M-DF: 207): Nach dem schreienden Klagen, worauf die musikalischen Paratexte „urlato", „geschrien" und die Forte-Dynamik hinweisen, erreicht die Musik allmählich eine vorläufige Pause (Abbildung 5.4).[123]
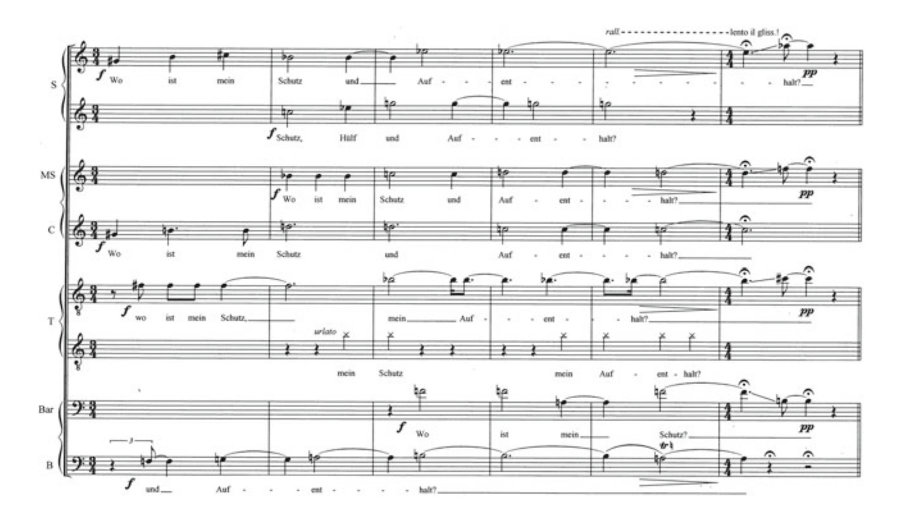


Abbildung 5.4 M-DF: 207, T. 52–57. Musikalische Realisation des Wortes „Aufenthalt"

Der Chor singt 35 Takte lang ohne orchestrale Begleitung, dann kommentiert das Orchester ab Takt 86 (M-DF: 210) und führt die Musik zu einem Fortissimo von höchster Kraft, das auf das Wort „Ach" (T. 86) fällt, also auf eine

[122]Historia: S. 1.

[123]Siehe auch Sorg: Beziehungszauber, S. 240

der kleinsten Ausdrucksmöglichkeiten des Klagens in der deutschen Sprache.[124] Das Fortissimo dauert aber nur einen Augenblick und das letzte kaum hörbare Wort wird nicht einem Cello, sondern dem Chor gegeben: Es ist wieder jenes „[W]arum?“ (T. 88 f.), das im Vergleich zum g des Cello noch eine sprachliche Bedeutung mit sich trägt. Bemerkenswert ist auch, dass der letzte Ton nicht nur ein g ist: Der Schluss ist bei Manzoni polyphonisch. Wenn es eine Schuld sowohl in Bezug auf die Sterilität der Kunst als auch auf der politisch-historischen Deutungsebene des Romans gibt – das wiederholte „Warum“ drückt eben dieses Nicht-Verständnis aus – dann ist sie kollektiv zu tragen (Abbildung 5.5).

5.2.1.4 Dritter Akt (die Abschiedsrede): die Realisierung des Wahnsinns im Medium der Oper

Kurz nach der Fertigstellung der *Weheklag*, lädt Leverkühn Freunde und Bekannte nach Pfeiffering ein, um vor ihnen eine Rede zu halten und die neue Komposition am Klavier aufzuführen. Diese Episode befindet sich bei Manzoni im dritten Akt: Dieser besteht „nur aus einem einzigen Bild, der Abschiedsrede Leverkühns, dem sich der Epilog Zeitbloms anschließt“.[125] Die Anweisung für das Bühnenbild lautet: „Un interno. Adrian, Serenus Zeitblom. Un gruppo di persone sta in attesa, formando capannelli“ (M-DF: 211), „Ein Innenraum. Adrian, Serenus Zeitblom. Eine Gruppe von Personen wartet auf etwas und bildet kleine Gruppen“. Im Gegensatz zum Roman verlassen die Gäste, die in der Oper von Statist*innen dargestellt werden, nicht definitiv den Raum, sondern treten immerzu in bestimmten Momenten der Handlung der Szene ab- und wieder auf. Adrian zeigt genau wie im Roman eine merkwürdige Sprechweise, die in der italienischen Sprache durch einen altertümlichen, auf die Sprache der Opernlibretti des 19. Jahrhunderts anspielenden Wortschatz, realisiert wird und so im Medium der Oper einen intramedialen Bezug darstellt. Diese Sprache bringt die Gäste zum Lachen (M-DF: 211) und verhindert die Erzeugung von Illusion: Sie weicht von der restlichen Sprache der Oper ab und lenkt infolgedessen die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf Kosten der dargestellten Geschichte auf sich. Die Gäste können Adrian, genau wie im Roman, nicht erkennen:

> Von Anfang an machte ich [Serenus Zeitblom] die Beobachtung, daß viele gar nicht bemerkten, daß Adrian längst im Zimmer war, und so sprachen, als ob sie ihn noch erwarteten, einfach weil sie ihn nicht erkannten. (DF: 715)

---

[124] In anderen Bildern der Oper, in denen das Klagen (aber im Italienischen) Ausdruck findet, wird das deutsche „Ach“ durch das italienische „Oh“ ersetzt.

[125] Sorg: Beziehungszauber, S. 190.
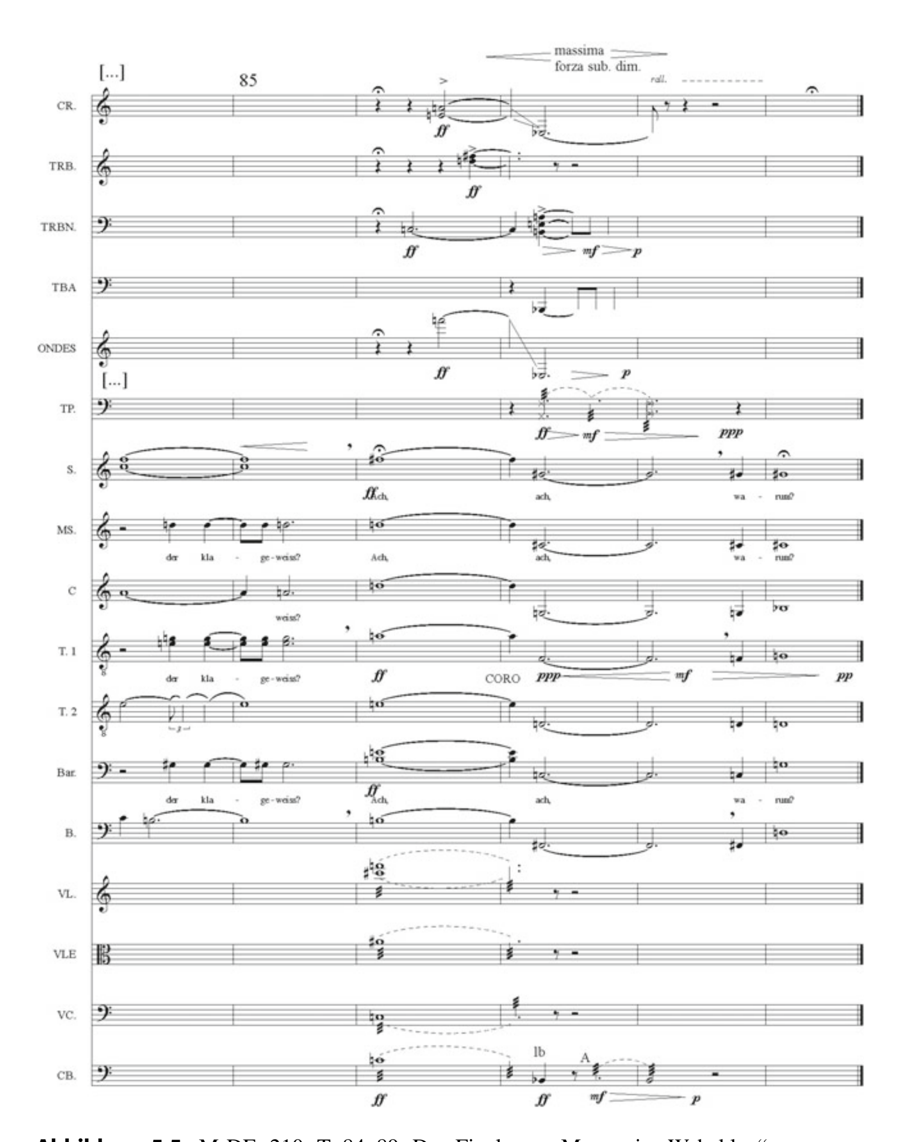


Abbildung 5.5 M-DF: 210, T. 84–89. Das Finale von Manzonis „Weheklag“

Auch Manzonis Adrian sitzt am Tisch und schaut nicht auf die Personen, an die seine Rede adressiert ist: Dargestellt wird hier durch die Körpersprache des Sängers sowohl der Wahnsinn als auch das Scheitern der Neuen Musik in der Kommunikation mit dem Publikum sowie in der Vermittlung von Ausdruck, wie im Roman und in Adornos Musikphilosophie wiederholt hervorgehoben wird.

Das Orchester lässt Adrian sein Geständnis singen und übernimmt eine kommentierende Funktion. Musikalisch ist Adrians Wahnsinn als Duett der Hauptfigur mit sich selbst realisiert (Abbildung 5.6):
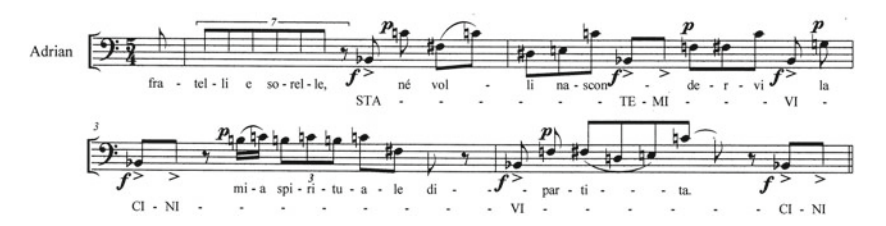


Abbildung 5.6 M-DF: 216, T. 22 ff. Adrians Duett mit sich selbst

Adrian erzählt vom bunten Schmetterling (M-DF: 224);[126] danach singt auch eine in der Partitur sogenannte „Sopranfigur“ mit, Esmeralda, die später „Guardati dal mio corpo!“ (M-DF: 231), „Hüte dich vor meinem Körper“[127] singt:[128] Bei Manzoni wird daher nicht ausschließlich von ihr erzählt, ihre Stimme ist materiell präsent, verstärkt und stört gleichzeitig die Narration, indem sie noch einmal das Motiv der Warnung vor dem eigenen Körper auftauchen lässt, das in der Darstellung Esmeraldas zentral ist. Zugleich verdichtet sich der Eindruck einer schizophrenen Störung: Der Raum ist nicht nur der Saal in Pfeiffering, wo im Roman die Abschiedsrede stattfindet, sondern auch Leverkühns Gehirn.[129]

---

[126] Vgl. auch Sorg: Beziehungszauber, S. 191.

[127] Vgl. DF: 225.

[128] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, ebd.

[129] So beschreibt der Regisseur Robert Wilson seine Entscheidungen, was das Bühnenbild dieser Szene angeht: „Con il *Doktor Faustus* ho trovato una musica e un libretto che permettono una notevole libertà al regista: valga per tutte la scena del lungo monologo di Adrian Leverkühn, nel III atto. Durante la festa, ad esempio, si vede talora la festa stessa, talaltra ciò che si ‚dipinge‘ nel cervello di Adrian, ossia come Adrian vede ciò che lo circonda“. Programmheft Teatro alla Scala: S. 16. „Mit dem *Doktor Faustus* habe ich eine Musik und ein Libretto gefunden, die dem Regisseur viel Freiheit gewähren: Das gilt

Die gesprochenen Worte der Gruppe, „E' bello!" (M-DF: 234), „Es ist schön" (DF: 721), die im Roman nur von Daniel Zur Höhe gesprochen werden, lenken zusammen mit dem Gelächter und Ausrufen, die im Laufe der Szene immer lauter werden, die Aufmerksamkeit von Adrians Narration weg, setzten sich dem die Narration unterstützenden Orchester entgegen und durchbrechen ständig die Illusion.[130] Auch hier liegt der Fokus auf der Kollektivität: Es sind nicht mehr einzelne, identifizierbare Figuren, sondern eine relativ homogene Masse, die Leverkühns Rede kommentiert.

Nachdem die Hauptfigur „Egli l'uccise senza pietà" (M-DF: 239), „[S]o bracht Er es um" (DF: 725) gesungen hat, kommt das Orchester zu einem plötzlichen Fortissimo, das innerhalb eines Taktes von einer früheren Piano-Dynamik erzeugt wird und Adrians Verzweiflung vor dem Tod Echos mit musikalischen Mitteln darstellt. Das Kind ist sofort danach zu hören, seine Stimme markiert mit ihrer Transparenz einen Kontrast zur allgemeinen, finsteren Atmosphäre. Adrians Sprechweise ist, wie im Roman, ein wenig stockend, was im Gesang durch Pausen, Akzente und kurze Töne vermittelt wird (Abbildung 5.7):[131]
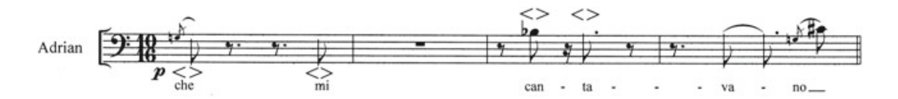


Abbildung 5.7 M-DF: 250, T. 415–418. Adrians stockende Sprechweise

Einer Analyse der Textauswahl von Manzonis Kompositionen kann man entnehmen, dass diese Erkundung der musikalischen Realisierungsmöglichkeiten des Wahnsinns kein Unikum der *Doktor Faustus*-Oper ist.[132] Nicht selten wird in Manzonis Œuvre der Wahnsinn durch eine „Phonemisierung der Sprache"[133]

für die ganze Szene des langen Monologs von Adrian Leverkühn, im dritten Akt. Zum Beispiel sieht man während der Feier zum Teil die Feier selbst und zum Teil, was sich Adrian im Kopf vorstellt, d. h. wie Adrian sieht, was ihn umringt".

130 Vgl. auch Santi: La musica del „Doktor Faustus", S. 24.

131 Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 191.

132 Siehe Manzoni: Parole per musica, S. 120.

133 Noller: Engagement und Form, S. 265.

realisiert: Noller bestimmt diesen Begriff als eine enorme Ausdehnung von Phonemen, fast eine Reduktion des Textes auf einzelne Vokale und Konsonanten, die als musikalisches Material genutzt werden.[134]

Nach Adrians Erwähnung der Kinder, die ihm Motetten sangen,[135] ist ein Knabenchor zu hören, wahrschlich eine weitere Projektion Leverkühns (M-DF: 257–260). Das Kommen und Gehen der Gäste geschieht nicht zufällig, sondern korrespondiert mit starken und skandalösen Äußerungen Leverkühns, z. B. der oben erwähnten, wo er über die surrealen Besuche der Kinder spricht (M-DF: 260, T. 470). So wird das zwiespältige Verhalten der Gäste gezeigt, die auf der einen Seite schockiert sind und auf der anderen im Gegensatz zum Roman nicht weggehen können: Das Reden über den Teufel und teuflische Emissäre ist in einem Spannungsverhältnis zwischen Tabu und Faszination verortet; Manzonis Faust-Oper reflektiert hier über das Potenzial des Fauststoffes selbst.

Wenn Adrian von seiner Sünde spricht, kann man auch die Stimme des Teufels hören. Bei Manzoni zeichnet sich dieser, wie in Kapitel sechs erläutert, durch seine drei Verkörperungen aus: zwei männliche und eine weibliche Stimme.[136] Hier lautet die Anweisung für die drei Teufel: „Von hinter der Bühne mit Verstärkung in den Saal. Mit metallischem Klang (kann auf Band sein)“ (M-DF: 263). Die Stimmen kommen „[v]on rechts“, „[v]on hinten“ und „[v]on links“ (ebd.). Der letzte Akt ist ein Resümee aller Figuren, die bis dato auftraten.[137]

Nach dem lauten Gelächter der Teufelsstimmen wird die Musik äußerst finster (M-DF: 264). Gegen Takt 540 ist die Stimme Adrians, der in seiner Rede immer mehr den Faden verliert, durch einen ständigen Wechsel von Piano und Forte realisiert. Hier wird deutlich, dass er erneut mit sich selbst spricht: Eine Stimme ist sehr statisch und singt unerschütterlich dieselbe Note weiter, die andere ist dagegen sehr dynamisch und bewegt. Erneut erkundet die Oper die Realisierungsmöglichkeiten des Wahnsinns (Abbildung 5.8):

Den Worten „La mia ora“ (M-DF: 271, T. 551), „Meine Stunde“ folgt ein großes Chaos, das sich aus einer Mischung von Ausrufen der Gäste und plötzlichen Dynamikwechseln im Orchester zusammensetzt. Adrian spielt einige Akkorde am Klavier: „Dabei öffnete er den Mund, wie um zu singen, aber nur ein Klagelaut […] brach zwischen seinen Lippen hervor; er […] fiel plötzlich, wie

[134] Siehe Sorg: Beziehungszauber, S. 175. Auch Zeitblom spricht bei der Beschreibung der *Weheklag* von „Dehnung von Silben“ (DF: 708).

[135] Siehe DF: 726, M-DF: 249 ff.

[136] Vgl. 6.2.1.

[137] Wie vorher angesprochen, wählt Manzoni für die Oper nur eine kleine Anzahl aller Romanfiguren aus.
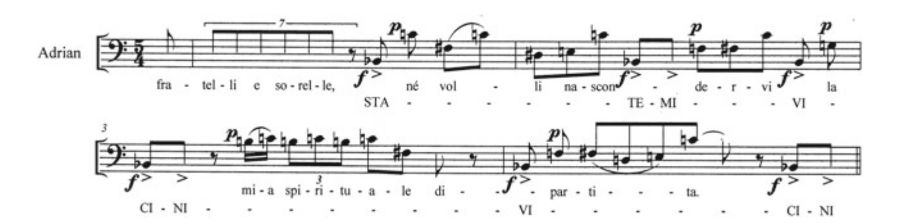


Abbildung 5.8 M-DF: 268, T. 540–544. Zweites Gespräch Adrians mit sich selbst

gestoßen, seitlich vom Sessel hinab zu Boden" (DF: 728 f.), heißt es im Roman. Manzoni ergänzt diese Beschreibung Zeitbloms durch das gewaltsame Zuschlagen des Klavierdeckels. Dies korrespondiert mit dem Vorspielen eines Zitats aus der letzten Klaviersonate Beethovens op. 111, was noch einmal auf die Mythisierung Beethovens in *Doktor Faustus* hinweist und an die Esmeralda-Episode erinnert, wo Leverkühn ebenfalls einige Akkorde am Klavier spielt und dann rasch weggeht.[138] Frau Schweigestill schließt die Szene wie im Roman, indem sie die Gäste bittet, bei Manzoni allerdings nicht auf Bayrisch, den Raum zu verlassen.

Das Auffälligste an diesem Akt ist die intensive Erkundung der Realisierungsmöglichkeiten des Wahnsinns im Medium der Oper, was durch unterschiedliche Mittel realisiert wird: durch die Phonemisierung der Sprache, die Duette Adrians mit sich selbst und den Stimmen, welche die Projektionen Adrians verkörpern und somit die Zuhörer*innenschaft in einen weiteren Raum transportieren, nämlich in den Raum seiner Vorstellungen. Kraft der hier geschilderten Mittel wird die Präsenz eines Teufels in der literarischen Vorlage in Frage gestellt, da eher die Symptome einer geistigen Krankheit als die Konsequenzen eines Teufelspaktes hervorgehoben werden.

5.2.1.5 Epilogo: Leverkühns Tod und der Widerstand der Musik

Im Folgenden werden die letzten Seiten des Romans in den Blick genommen, nämlich die Darstellung der letzten Tage und des Todes Leverkühns in Manzonis Oper. Unmittelbar nach der letzten Note des Finales des dritten Aktes beginnt der Epilog (M-DF: 274–291). Hier spielt Serenus Zeitblom, der zum ersten Mal nicht nur die Szene beobachtet, sondern spricht und seiner Zuhörer*innenschaft von Adrians Tod erzählt, die Hauptrolle. Zeitblom/Robert Wilson rezitierte in

[138] Vgl. die Angabe „Arietta" auf der Partitur (M-DF: 272, T. 562). Sorg interpretiert so: „[S]o nimmt Manzoni die Abschieds- und Endthematik der letzten Klaviersonate Beethovens zurück und demonstriert durch sie und mit ihr einen neuen Weg der modernen Musik". Sorg: Beziehungszauber, S. 228.

der Premiere gut skandiert, mit fester, gefühlloser Stimme: Der Einfluss des epischen Theaters von Brecht, der sonst auch in anderen Werken des Komponisten eine Rolle spielt, wird hier wie an anderen Stellen der Oper, z. B. selbst an der episodischen Dramaturgie und der ständigen Illusionsbrechung, sichtbar. In einem Interview beschreibt Giacomo Manzoni die Wirkung des Brecht'schen Theaters auf die Komponist*innen der Nachkriegszeit, besonders im italienischen Raum:[139]

> Brecht ci aiutava ad uscire fuori dall'idea di teatro denso, vischioso, sentimentale, di una certa tradizione, da Strindberg fino a Pirandello […]. Ci faceva credere nell'idea di un'arte impegnata in modo didascalico. […] [L]e opere di Brecht, totalmente diverse dal teatro tradizionale a cui eravamo abituati, erano […] per noi un bagno purificatore in ogni senso.

Das Bühnenbild, das in der ganzen Uraufführung relativ schmucklos ist, zeigt wie im Roman einen Lindenbaum,[140] der sich nicht lediglich als Symbol für den Tod interpretieren lässt, sondern auch für das Leben bzw. die Hoffnung steht, da im Libretto und im Roman zu lesen ist, dass er blüht:[141] Inszeniert wird bei der Uraufführung das von Zeitblom im Roman angesprochene religiöse Paradoxon einer „Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit" (DF: 711), der Möglichkeit einer „Transzendenz der Verzweiflung" (ebd.), was durch den religiösen Charakter der Musik unterstützt wird. Die Christus-Metaphorik und ganz allgemein die religiösen Motive des Romanendes werden durch die Präsenz von Elsbeth Leverkühn, Adrians Mutter, die gleich Maria am Kreuz um den Tod ihres Kindes weint, verstärkt.[142]

---

[139] „Brecht half uns dabei, uns von einer Konzeption des reichhaltigen, stabilen und sentimentalen Theaters einer gewissen Tradition, von Strindberg bis Pirandello, zu verabschieden […]. Er überzeugte uns von der Idee einer engagierten Lehrkunst. […] Brechts Werke, so unterschiedlich vom traditionellen Theater, an das wir gewöhnt waren, stellten für uns ein reinigendes Bad in jedem Sinne dar." Pozzi: Musica nuova, S. 455.

[140] Zum Motiv des Lindenbaumes bei Thomas Mann: Würffel, Stefan Bodo: Vom Lindenbaum zu Doktor Fausti Weheklag. Thomas Mann und die deutsche Krankheit zum Tode. In: Vom „Zauberberg" zum „Doktor Faustus". Die Davoser Literaturtage 1998 (Thomas-Mann-Studien Band 23, 2000). Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2000.

[141] Siehe DF: 736: „Die Linde blühte, er saß darunter".

[142] In der Partitur findet man im Gegensatz zum Uraufführungslibretto die folgenden Zeilen nicht: „Ma durante il viaggio verso il nord ci fu, senza motivo apparente, uno scoppio di collera da parte del figlio contro la madre, un attacco di furore. Fu un incidente isolato. Nulla di simile si ripeté più" (Programmheft Teatro alla Scala: 15). „Während der Reise aber, nach Norden ins Mitteldeutsche, […] kam es ohne erkennbaren Anlaß zu einem

Nicht nur Elsbeth Leverkühn verabschiedet sich von ihrem Sohn, sondern auch viele Figuren, denen die Zuhörer*innen im Laufe der Oper begegnet sind, tun es ihr gleich. In den Noten des Orchesters sind verschiedene Soli zu finden, als ob sich die einzelnen Instrumente von dem Komponisten Leverkühn verabschieden würden: u. a. auch die Geige, das Instrument Rudi Schwerdtfegers (M-DF: 276), der in Manzonis Oper nicht vorkommt, aber vielleicht hier Erwähnung findet. Die lange Begleitung der Bratschen betont, dass sich der Freund und Viola d'amore-Spieler Serenus Zeitblom von Leverkühn verabschiedet (M-DF: 280 ff.); da weiters in der Musik ein Imitationsprozess bemerkt werden kann, könnte die Passage auf die ersten Musikübungen Leverkühns und Zeitbloms mit der Stallmagd Hanne Bezug nehmen (Abbildung 5.9):[143]
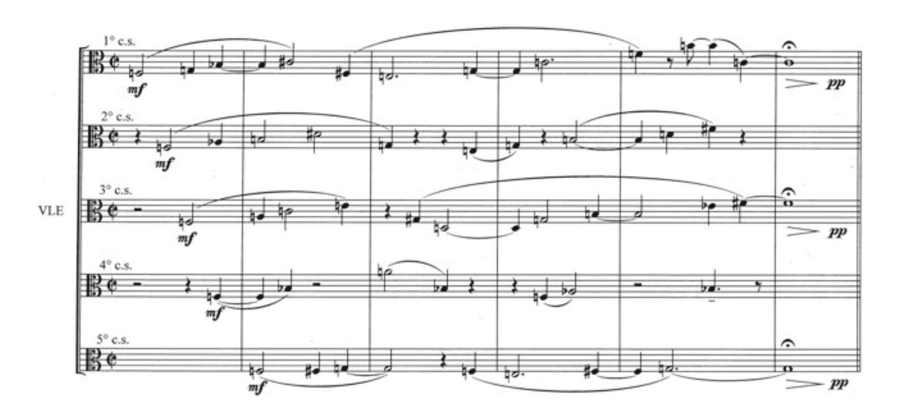


Abbildung 5.9 M-DF: 283, T. 660–666. Die Bratschen im Epilogo

Am Anfang des Epilogs ist außerdem das Thema der letzten Klaviersonate Beethovens zu finden, das in der Partitur dank des paratextuellen Hinweises „Arietta" leicht zu erkennen ist: Auch das Spätwerk Beethovens „verabschiedet sich" daher von Leverkühn (M-DF: 274, T. 588 ff.). Die oben geschilderte Bewegung der Bratschen bereitet Zeitbloms Bericht von Adrians Tod (M-DF: 285), der

Zornesausbruch des Sohnes gegen die Mutter, einem von niemandem erwarteten Wutanfall […]. Es war ein einmaliges Vorkommnis. Niemals hat Ähnliches sich wiederholt" (DF: 735 f.). Das Motiv von Adrians Rebellion gegen die Mutter wurde nach der Premiere aufgrund der Dauer der Komposition oder einer späteren Überlegung des Komponisten ausgelassen.

143 Vgl. DF: 47.

visuell vom Erscheinen weiterer Figuren unterstützt wird, vor. Dann hört man einen Frauenchor off-stage, der „arialior“ singt, eine Erinnerung an Esmeralda, die gleich danach dasselbe Wort zu singen beginnt (M-DF: 286–289) und an das weibliche Klagen und Trauern am Ende des Romans. Die Figur wird nicht als „Esmeralda“, sondern als „verschleierte Frau“ bezeichnet: Wie im Roman bleibt ihre Interpretation offen. Der Text ist erneut, wie auch in der vorher analysierten Abschiedsrede, auf einzelne Vokale bzw. Konsonanten reduziert.[144]

In den letzten Takten sind nur das Schlagzeug, die Klarinette und die Frau zu hören (M- DF: 291). Die Anweisung über der letzten Note, gesungen von der verschleierten Frau, lautet: „lunghissima“, „estinguendosi“, „sehr lang“, „erlöschend“: „Die Stimme ist es also, die über das Alte, Vergangene hinaus in eine neu musikalische Zukunft weist“, kommentiert Sorg.[145] Der Vorhang fällt „lentamente“ (ebd.), „langsam“ über der letzten Szene und unterstützt das extrem langsame Tempo des Endes. Die Oper endet daher nicht wie im Roman mit Zeitbloms Gebet, sondern mit der immer leiseren Frauenstimme und ihrem Echo. Trotz des anfänglichen Eindrucks, die Musik habe versagt und die Oper kehre aus diesem Grund zur Rezitation zurück, taucht der Gesang erneut auf – wenn auch wieder auf minimale Elemente reduziert – und überlässt die letzten Worte nicht Zeitblom, sondern eben der Musik. Erwähnenswert ist im musikalischen Paratext auch die Verwendung des Wortes „estinguendosi“, also „sich erlöschend“, anstatt des üblicheren und logischeren „morendo“, „sterbend“, das auf das Licht in der Nacht am Ende der Beschreibung der *Weheklag* verweist und Visuelles und Klangliches miteinander vereint: Die Musik „stirbt“ nicht, sie „erlischt“ gleich einer Kerze.

5.2.2 György Ránkis *Leverkühns Abschied*: Leverkühn als absoluter Protagonist und die Geige des Teufels

György Ránkis (1907–1992) Komposition ist ein weiteres Beispiel für die Rezeption von *Doktor Faustus* außerhalb Deutschlands. In seinem Monodrama nimmt der Roman trotz der Beibehaltung der deutschen Sprache eine leicht volkstümliche, ungarische Konnotation an.[146]

[144] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 193.

[145] Sorg: Beziehungszauber, S. 194.

[146] Mit freundlicher Genehmigung des Sohnes des Komponisten, András Ránki, durfte die Verfasserin der vorliegenden Studie das unveröffentlichte Manuskript des Stückes konsultieren, auf das sich die Analyse bezieht. Unter den Noten des Sängers steht

Das Stück trägt den Titel „Leverkühns Abschied (Monodrama). Nach dem Roman: ‚Doktor Faustus' von Thomas Mann (für Tenorstimme und Kammerensemble)" und wurde im August 1979 fertiggestellt. Das Kammerensemble besteht aus einer Flöte und einer Piccoloflöte, einem Englischhorn, einer Bassklarinette, einer Harfe, dem Schlagzeug und einem Streichquintett; Leverkühn singt mit Tenorstimme. Laut Partituranweisung soll das Stück zwischen zwölf und fünfzehn Minuten dauern. Bei der Aufnahme jedoch haben sich die Musiker*innen für ein schnelleres Tempo entschieden, denn dort ist das Stück nur ca. elf Minuten lang.[147]

Leverkühns Abschied besteht aus acht Episoden:

1. Fromme Brüder und Schwestern…
2. Es war nur ein Schmetterling…
3. Was zum Teufel will…
4. Ach, Spirochaetae Pallidae!..
5. Eine kleine Seejungfrau…
6. Hatt ich einst gedacht…
7. Nun hört mein Abschiedslied…
8. Tramda, tramdaratta…

Intermedial betrachtet, ist auch Ránkis Monodrama ein Beispiel für ein partielles intermediales Produkt, das sich nur der Abschiedsrede Leverkühns widmet. Auch handelt es sich bei dem Stück erneut um eine Medienkombination, die nicht nur aus den Medien Text und Musik besteht, sondern auch aus dem Medium der Inszenierung: Die Bezeichnung ‚Monodrama' macht deutlich, dass das Stück kein Lied für Stimme und Instrumente, sondern eben ein kurzes aus Monologen einer einzigen Figur bestehendes Drama ist, das als solches einer Inszenierung

auch eine ungarische Übersetzung, sodass einer Aufführung auf Ungarisch nichts entgegensteht. Zum Komponisten, der Schüler von Kodály war: Breuer, János: Hungarian Composers Today: Some Senior Composers. In: Tempo 88 (1969), S. 33–38; Wilheim, András F.: Ránki, György. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22888> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Pethő, Csilla: Art. Ránki György. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27410> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Dies.: Ránki György. Budapest: Mágus 2002.

147 Ránki, György: Leverkühns Abschied. In: Songs by Contemporary Hungarian Composers. Budapest: Hungaroton 1983. CD.

bedarf.[148] Des Weiteren lässt sich Ránkis *Leverkühns Abschied* der Form der offenen Intermedialität zuordnen, da es, auch wenn das Monodrama nicht tatsächlich inszeniert wird, immerhin Text und Musik enthält. Der paratextuelle Hinweis des Titels erlaubt sofort eine Zuordnung zu den intermedialen Transpositionen von *Doktor Faustus*.

Der Text, der verschiedene Stellen aus dem Ende des Romans *Doktor Faustus* kombiniert[149] und manchmal auch leicht verändert, präsentiert Leverkühn als absoluten Protagonisten: Leverkühn kann bei Ránki mit einer autodiegetischen Erzählinstanz, die mit den Musikinstrumenten kommuniziert, verglichen werden. Die Abschiedsrede, die schon im Roman „im Zeichen einer doppelten Abwesenheit“[150] steht, d. h. der Kantate und der Verbindung Schöpfer – Werk, steht hier im Zeichen einer dreifachen Abwesenheit, denn auch die Gäste – sonst würde sich das Werk ja nicht als Monodrama bezeichnen lassen – kommen in der Komposition Ránkis nicht vor.

Die erste Episode, mit „[t]empo molto sostenuto e rubato“, „sehr gehaltenes Tempo mit Rubato“ zu spielen, handelt vom ersten Teil der Abschiedsrede Leverkühns. Der Text lautet:

> Fromme Brüder und Schwestern, ihr wollet mein Fürtragen annehmen. Ich, Adrian Leverkühn, deutscher Tonsetzer, bin längst verheiratet mit dem Satan. Was ich vor mich gebracht, ist Teufelswerk. Ja, Teufelslied.[151]

Im 47. Kapitel ist das Adjektiv „fromm“ nicht zu finden: In Thomas Manns Roman wird das lauere „lieb[]“ (DF: 721) oder „günstig[]“ (DF: 723) verwendet, bei Ránki hingegen die religiös konnotierte Binäropposition zwischen dem verdammten Leverkühn und seinem frommen Publikum gleich zu Beginn der Abschiedsrede markiert. Die emphatische Betonung „Ja, Teufelslied“ findet sich in *Doktor Faustus* ebenfalls nicht. Ránkis Komposition hingegen schreibt Leverkühns fiktiver Kantate sofort Dämonisches zu.

Integriert werden Hommagen an die Zwölftontechnik und ihrer Behandlung des Materials (z. B. gleich am Anfang, T. 1–4) sowie an Prokofjew oder Schostakowitsch. Das Kammerensemble unterstützt insgesamt Leverkühns Narration,

---

[148] Vgl. Mc Lucas, Anne Dhu: Monodrama. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18976> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[149] Siehe DF: S. 717–729.

[150] Corbineau-Hoffmann: Umkehrungen, S. 239.

[151] Vgl. DF: 719 f.

indem es zum Spannungsaufbau oder generell zur Illusionsbildung[152] beiträgt. Das Wort „Teufelswerk“, das noch einmal das Dämonische unterstreicht, wird durch die enorme Ausdehnung der Silbe „Teu-“ (T. 26 ff.) stark betont (T. 25, DF: 720): Wie Manzoni mit der Phonemisierung der Sprache verweist dieses Verfahren auf Zeitbloms Beschreibung der *Dr. Fausti Weheklag*, in der er von der „Dehnung von Silben“ spricht (DF: 708). Die Crescendo-Dynamik und der sich beschleunigende Rhythmus führen zu einer plötzlichen, lapidaren Vervollständigung der früheren Silbe mit „[Teu]-felslied“ (T. 28 f.).

Die nächste Episode, als „[a]llegretto grazioso e capriccioso“, „liebliches und kapriziöses Allegretto“ bezeichnet, handelt von Esmeralda:

> Es war nur ein Schmetterling. Hetaera Esmeralda. Die hatte es mir angetan, durch Berührung. Sie gab mir Gift in der Liebe, da war ich eingeweiht.[153]

Die weibliche Figur, Esmeralda, wird musikalisch durch den Harfen- und Flötenklang realisiert: Ein Dialog beider Instrumente eröffnet die Episode. Das Streichquintett soll ebenfalls „flautato“ spielen und auf diese Weise den Klang der Flöte imitieren; zusammen mit den Mordenten wird hier das Fliegen eines Schmetterlings in der Musik simuliert (Abbildung 5.10):

Der chromatische Verlauf der ersten Violinstimme samt den vielen Mordenten könnte ab D auf die Konsequenz der intimen Beziehung mit Esmeralda hinweisen, die Syphilis, die später auch im Text des Sängers angesprochen wird („Die hatte es mir angetan“). Dieses Motiv stört den „lieblichen und kapriziösen“ Verlauf der Flöte und lenkt trotz der Pianissimo-Dynamik die Aufmerksamkeit auf sich: Da die anderen Instrumente zupfen, lässt es sich nicht überhören. Abgesehen davon, dass in der Musik von der Ansteckung erzählt wird, stellt dies sicherlich ein den allgemeinen Musikverlauf störendes Element dar. Zwei Takte später singt Leverkühn „mezza voce“, als ob er ein Geheimnis erzählen würde: „Es war ein Schmetterling…“ (T. 41) (Abbildung 5.11):[154]

Die dritte Episode erweist sich als sehr unterschiedlich zur zweiten, da die Anweisung „[a]gitato, misterioso“ lautet (T. 56), also „bewegt und geheimnisvoll“. Die geheimnisvolle Atmosphäre wird durch das tiefe Register der Bassklarinette erzeugt; die Tenorstimme singt erregt und betont einige Worte, die in der Partitur großgeschrieben sind:

---

[152] Hier nicht als fremdmedial bezogen intendiert.

[153] Vgl. DF: 721.

[154] Vgl. ebd.
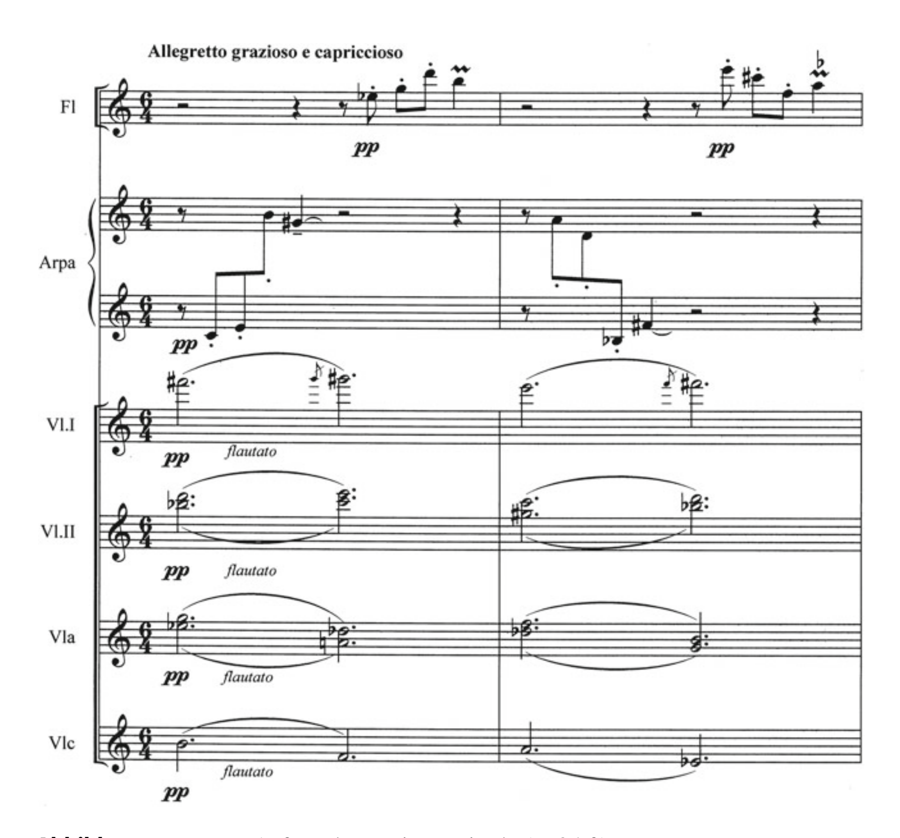


Abbildung 5.10 Der Anfang der zweiten Episode (T. 35 f.)

> Was zum Teufel will, das lässt sich NICHT aufhalten. Und JENER hat mir Zeit verkauft für meine Seele. Doch es wurde ausgemacht, dass ich NICHT lieben darf, und das END ist SEIN.[155]

Hier werden also das Liebesverbot und Leverkühns Ohnmacht angesichts seiner verzweifelten Lage thematisiert. Dank des Rallentando und der Stille des Streichquintetts wird das Wort „End“ wiederholt deutlich betont, was eine Parallele zu

[155]Herv. i. O. (hier und im Folgenden). Vgl. DF: 723. Eine weitere Entlehnung Thomas Manns aus dem Volksbuch. Vgl. Historia: S. 7.
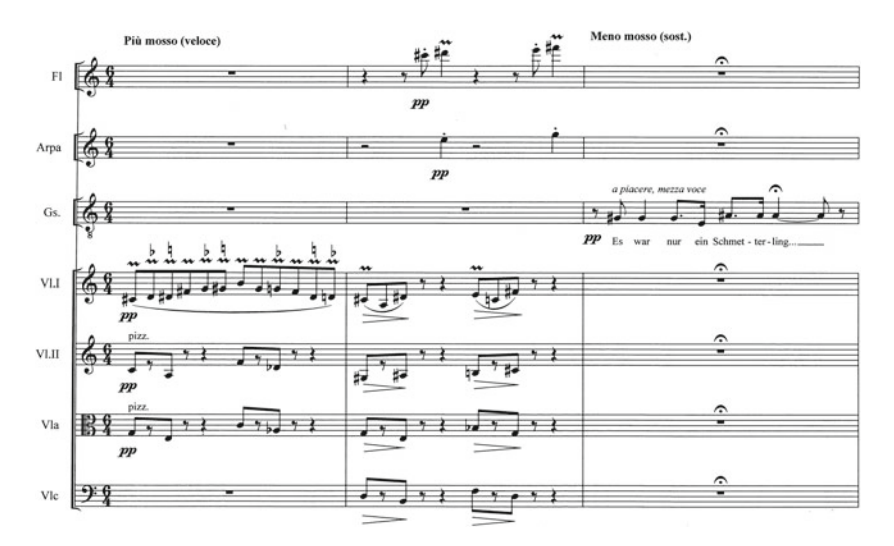


Abbildung 5.11 Die Thematisierung der Ansteckung in der zweiten Episode (T. 39 ff.)

Manzonis Realisierung des Wortes „Aufenthalt“ ist.[156] Das Motiv der Verabschiedung Leverkühns von der Welt bzw. des sich nähernden Endes, das bei Ránki bereits im Titel enthalten ist, nimmt in beiden intermedialen Transpositionen eine wichtige Stellung ein (Abbildung 5.12):

Die vierte Episode handelt von der geistigen und physischen Krankheit Leverkühns, die wie ein Delirium präsentiert wird:

> Ach, Spirochaetae Pallidae! Ihr geisselt den müden Geist. Ach, cerebrale Illumination! Teufels Zauber und höllisch Fieber! Ach, helfet dem Künstler, der der Zukunft den Marsch schlagen will. Tramda, tram[daratta]![157]
>
> Ach, eitler Wahn, bitt're Schmerzen, ach![158]

Diese Episode, in der das Klagen deutlich zum Tragen kommt, ist als „Largo espressivo (quasi una preghiera)“ (T. 69), als „expressives Largo, fast wie ein

[156] Vgl. 5.2.1.3.

[157] Die in Klammern geschriebenen Buchstaben existieren in der Partitur und in der Aufnahme, sind aber im „Libretto“ des Manuskripts nicht zu finden.

[158] Im Fall dieser Textpassage hat der Komponist unterschiedliche Textstellen aus dem Roman mit einigen von ihm erfundenen Worten kombiniert, sodass man auf keine genaue Seite von *Doktor Faustus* verweisen kann.
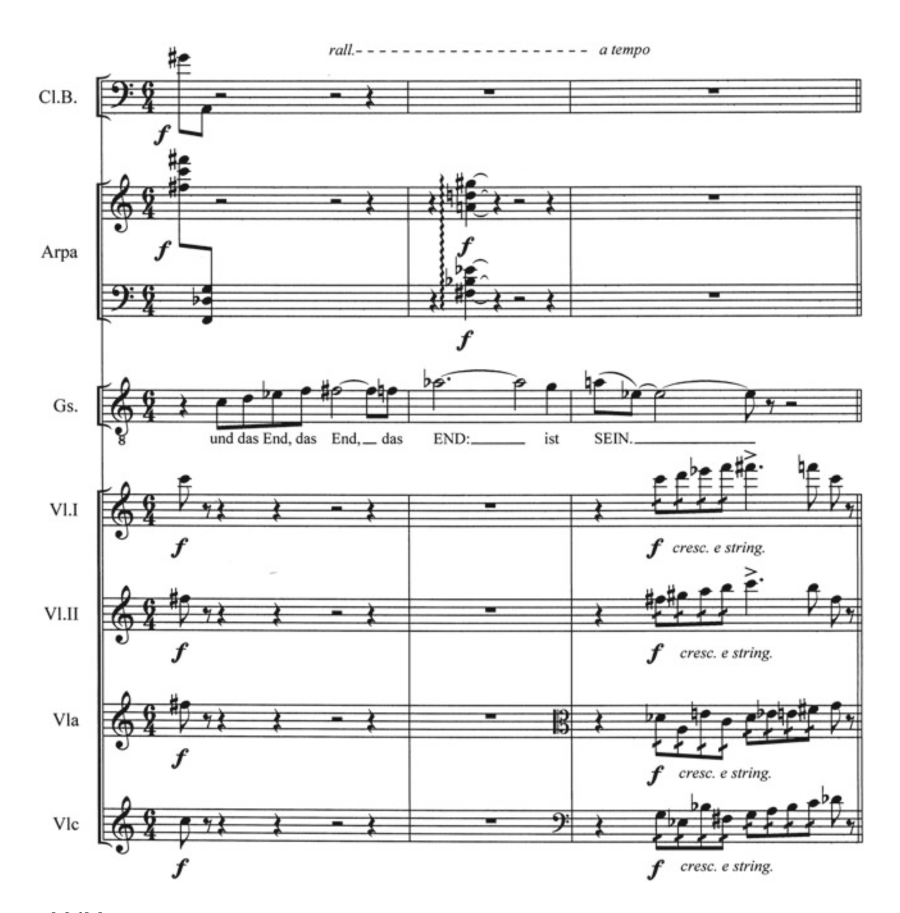


Abbildung 5.12 „Das END" (T. 64 ff.)

Gebet", bezeichnet. Durch die Tempoanweisung wird vermittelt, was die Musik bestätigt: Diese Ausdrucksexplosion von Klage nähert sich einem Klagen religiöser Art, das statisch (siehe die Tempoangabe ‚Largo') wirken soll. Auch Zeitblom beschreibt Leverkühns *Weheklag* als „recht eigentlich undynamisch, entwicklungslos, ohne Drama" (DF: 705). Rhetorisch betrachtet, beinhaltet der Text eine Fülle von *exclamationes* und *invocationes*, wie z. B. „Ach, cerebrale Illumination!". Die Partikel der Klage, ‚ach', fehlt hier ebenfalls nicht. Leverkühn bittet den Teufel um Hilfe, um geniale Werke für die künftigen Generationen zu schreiben: Das Scheitern seines Projekts wird aber hervorgehoben, indem das

musikalische Tempo dem Textinhalt entgegensetzt ist, folglich kann der dort angesprochene Künstler, „der den Marsch schlagen will“, nur einen langsamen Marsch schlagen. Auffällig ist zudem, dass die restlichen Instrumente diesen Marsch sehr schwach unterstützen, was eine Ausnahme im Monodrama darstellt, denn sonst passt sich die Musik dem Inhalt des Textes an (Abbildung 5.13):
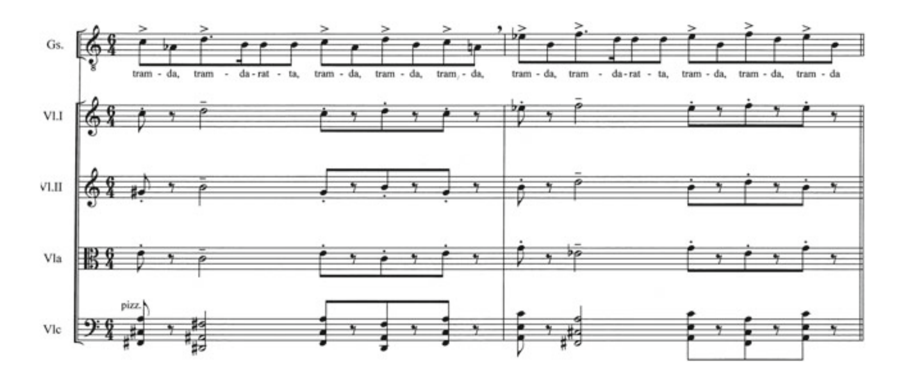


Abbildung 5.13 „Tramda, tramdaratta“ (T. 82 f.)

Die Worte „tramda, tramdaratta“ am Ende des Stückes wiederholen nicht nur das Motiv der Musik für künftige Generationen und unterstützen nicht nur sprachlich den Marsch-Rhythmus, sondern drücken auch das Motiv der Sprachkrise, das auch bei Manzoni eine zentrale Rolle spielt, aus.

Die fünfte Episode handelt von Echos Tod durch den Teufel:

> Eine kleine Seejungfrau, die war meine Schwester und Süsse Braut. Sie hat mir ein Söhnchen gerehlt, ein holdselig heilig Knäbchen. Doch ER – bracht es um – ohn Erbarmen.[159]

Hier ist die erregte Singweise Leverkühns quasi im Sprechgesang zu erkennen: Leverkühns Sprachkrise lässt sich durch eine Vielfalt an Gesangstechniken musikalisch realisieren. Die Piccoloflöte und die Harfe sind mit der Seejungfrau assoziiert, da sie Leverkühns Bericht von ihr begleiten: Klanglich ist daher Esmeralda, die wie der Teufel im Roman ebenfalls verschiedene Gestalten annimmt (Schmetterling, verschleierte Frau, Seejungfrau), in der Komposition

[159] Vgl. DF: 723 ff.

immer erkennbar.[160] Darüber hinaus lässt sich an der Erwähnung der kleinen Seejungfrau konstatieren, dass das Motiv des Inzests auch in Ránkis Monodrama trotz der im Vergleich zur Vorlage starken Textreduktion auftaucht.[161] Das Kammerensemble unterstützt hier, wie sonst im Monodrama, Leverkühns Narration durch die Dynamik.

Die darauf folgende Episode, die „agitato e[d] excitato“ [sic], „mit Aufregung“ zu spielen ist, handelt vom Liebesverbot des Teufels sowie von der Zeit, die Leverkühn bis zum Ende des Teufelspaktes übrig bleibt:

> Hatt ich einst gedacht, dass ich auch lieben darf, in Blut und Fleisch, was NICHT weiblich war. Doch DEN – musste ICH töten. – Ach, meine Sünde ist grösser, denn dass sie mir könnte verzeihen [sic] werden. Ach, die Zeit ist ausgelaufen, ich bin verdammt.[162]

Gerade beim Singen des letzten Satzes, in dem der Klagelaut ‚ach‘ wieder auftaucht, wird auch passend hierzu die Musik statisch und der Klagelaut selbst erneut gedehnt (T. 107 f.), zudem lautet die Anweisung für die Tenorstimme „lamentando“ (T. 104), also „klagend“: Alle diese musikalischen Elemente verweisen auf Leverkühns *Weheklag*, auch der Schluss selbst im Pianissimo, wie das g des Cello am Ende der fiktiven Kantate. Im Text wird außerdem angedeutet, dass Leverkühn nicht nur Figuren weiblichen Geschlechts geliebt hat, was sich in diesem Fall auf den Neffen bezieht, für dessen Tod er sich verantwortlich erklärt.

Die Anweisung für die siebte Episode lautet „[r]ubato, molto espressivo“, „mit Rubato, sehr expressiv“ und ihre ersten acht Takte sind rein instrumental (T. 111–118): Am Anfang spielt das Englischhorn gemeinsam mit dem Streichquintett, danach hört man auch Flöte, Bassklarinette, Pauke und später, wenn die Tenorstimme zu singen beginnt, auch die Harfe.[163] Der Text lautet:

> Nun höret mein Abschiedslied, wie ich es der SATANS Geige abgehört: „ACH, FAUSTE, DU VERWEGENES UND NICHTWERDENDES HERZ… ACH…-VERNUNFT UND VERMESSENHEIT, ACH…FREIER WILL, ACH…“[164]

---

[160] Siehe auch die erste Abbildung des vorliegenden Abschnitts.

[161] Vgl. Kap. 3.

[162] Vgl. DF: 727.

[163] Flöte und Harfe, die, wie bereits angesprochen, im Stück mit Esmeralda assoziiert sind, treten vergleichbar zur Klangchiffre Esmeraldas im Roman an verschiedenen Stellen des Monodramas auf.

[164] Vgl. DF: 728.

Das Dämonische wird mithilfe des ‚teuflischen' Instruments *par excellence* ins Zentrum gestellt: Die virtuose, fast komplett auf der G-Saite und in höheren Lagen Passage der Violine unterstützt den Text. Der Klagelaut tritt zudem wiederholt auf und stört Leverkühns Erzählen; im Text wird die Sprachkrise Leverkühns nochmals deutlich.

Die letzte Episode handelt vom gescheiterten Versuch Leverkühns, seine Komposition aufzuführen. Vor dem letzten Klagelaut sind nochmals die Worte „[t]ramda, tramdaratta" zu hören, die Leverkühns Sprachkrise und Kommunikationsunfähigkeit unterstreichen.[165] Die Episode beginnt mit derselben Art von instrumentaler Begleitung, die den Anfang der ersten Episode bestimmt (T. 132–135): Das Stück besitzt also eine Kreisstruktur. Die Worte des Sängers „tramda, tramdaratta" sind in Crescendo und weisen einen Marsch-Rhythmus auf, der vom Schlagzeug unterstrichen wird (ab M). Dies erzeugt eine große Spannung. Das nochmals gedehnte Wort „Ach" wird nur vom Schlagzeug begleitet (N): Die Dynamik geht vom Piano zu einem plötzlichen Fortissimo und dann „morendo", „sterbend" zu einem plötzlichen Pianissimo. Das Kammerensemble antwortet auf die letzten Noten der Tenorstimme mit einem Echo im Fortissimo samt Akzenten und schließt auf diese Weise das Stück: Auch bei Ránki hat wie beim Vorlesen des letzten Teils der Beschreibung der *Weheklag* das Echo des Klagens das letzte Wort.

Ránkis Monodrama verdeutlich noch einmal, was auch in den vorigen Kapiteln der vorliegenden Studie konstatiert wurde, nämlich, dass sich trotz sehr unterschiedlicher Musikstile der behandelten Komponist*innen bisweilen Kontinuitäten feststellen lassen, z. B. in der Art und Weise, wie bestimmte Motive im Medium der Musik (teil-)reproduziert und wie bestimmte Passagen des Romans interpretiert werden: Auch hier stehen das Klagen, das quasi religiöser Natur ist, wie die Tempoangabe der vierten Episode ausdrückt, und die Sprachkrise im Vordergrund. Was aber das Monodrama verstärkt, ist die Zuordnung der Vorlage zur Faust-Tradition: In Ránkis Text ist so oft die Rede vom Teufel, dass sich diese Zuordnung, die doch im Roman immer noch Anlass für Diskussionen bietet, kaum in Frage stellen lässt. Es handelt sich sogar um einen musikalischen Teufel, der die Geige spielt. Die Inkongruenzen des Erzählers lassen sich bei Ránki

[165] Nicht nur die Musik Leverkühns ist unfähig zur Kommunikation, sondern auch Leverkühn in der Abschiedsrede selbst: Die Gäste verstehen zum großen Teil nicht, was er sagt, und reagieren darauf auf unterschiedliche Art und Weise. Einige, wie etwa der Dichter Daniel Zur Höhe, denken, dass alles schon Teil des Stückes als theatralischer Teil vor dem Einsatz der Musik sei, einige verlassen den Raum und werfen Leverkühn vor, den Verstand verloren zu haben und lediglich wenige nehmen seine Worte ernst und bleiben bis zum Ende. Vgl. DF: 720 ff. u. 725 f.

durch die Erhebung Leverkühns zum absoluten Protagonisten und zur alleinigen, autodiegetischen Instanz überwinden.

5.2.3 Peter Ruzickas „…*ZURÜCKNEHMEN…*“: Erinnern, Vergessen, Verstummen und Zurücknehmen

Nachdem zwei intermediale Transpositionen, nämlich Manzonis Oper und Ránkis Monodrama analysiert wurden, wird im Folgenden eine intermediale Bezugnahme in den Fokus gerückt, die der Definition entsprechend nur auf einige wenige Mikroformen aus der Vorlage Bezug nimmt.[166] Das Werk „…ZURÜCKNEHMEN…Erinnerung für großes Orchester“ des deutschen Komponisten Peter Ruzicka (*1948) war ein Kompositionsauftrag der Wiener Philharmoniker, das 2009 in Wien uraufgeführt wurde.[167] Die Orchesterbesetzung ist die folgende: Streicher (erste und zweite Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässe), drei Flöten (die dritte auch Piccolo), zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Bassklarinette, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Basstuba, Kontrabasstuba, Pauken, Schlagwerke, Harfe, elektronische Orgel, Klavier, Celesta. Im Gegensatz zur vorher betrachteten Komposition hat man es hier mit einer imponierenden Besetzung zu tun: Es ist zudem anzumerken, dass die einzelnen Streicherpulte separate Noten haben, was die orchestrale Textur noch dichter macht. Auch hinsichtlich der Dauer ist dieses Stück im Vergleich zu Ránkis *Leverkühns Abschied* etwas länger.

Nicht nur in der Besetzung unterscheidet sich Ruzickas Werk von den meisten in dieser Studie betrachteten Kompositionen, denn in diesem Fall kann man

---

[166] Vgl. 1.1.5.

[167] Zum Komponisten: Wißmann, F.: Art. Ruzicka, Peter. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26400> (letzter Zugriff: 21.08.2020). Ruzicka hat sich zeit seines Lebens nicht nur mit dem Komponieren, sondern auch mit dem Klavier, der Oboe, dem Tonsatz und der Musiktheorie, der Rechtswissenschaft, der Betriebswirtschaft und der Theater- und Musikwissenschaft auseinandergesetzt. Im Jahr 1977 wurde er an der Freien Universität Berlin in Rechts- und Musikwissenschaft mit einer interdisziplinären Arbeit über das „ewige Urheberpersönlichkeitsrecht“ promoviert. Siehe Ruzicka: Die Problematik eines „ewigen Urheberpersönlichkeitsrechts“ unter besonderer Berücksichtigung des Schutzes musikalischer Werke. Berlin: Schweitzer 1979. Vgl. auch Traber, Habakuk: Nach-Zeichnung. Peter Ruzicka. Eine Werkmonographie. Hofheim: Wolke 2013 u. Peter Ruzicka. Komponist – Dirigent – Intendant: Vita. In: <https://www.peter-ruzicka.de/de/vita.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020). Zur Partitur: Ruzicka, Peter: „…ZURÜCKNEHMEN…Erinnerung für großes Orchester“. Hamburg: Sikorski 2009.

auch nicht von Medienkombination sprechen, weil das einzige materiell präsente Medium die Musik ist. Auch die Definition ‚offene Intermedialität' wäre problematisch, da die intermedialen Bezüge keineswegs im musikalischen Text selbst offen deklariert werden und es sich um eine rein instrumentale Komposition handelt. Das im Titel der Komposition erwähnte Zurücknehmen ist kein eindeutiger Verweis auf Leverkühns Zurücknahme der Neunten Symphonie und dementsprechend auf das Medium der fiktionalen Schrift.[168] Ruzickas *…ZURÜCKNEHMEN…* ist eher ein in dieser Studie selten vorkommendes Beispiel für verdeckte Intermedialität: Die Präsenz eines einzigen Mediums, nämlich der Musik, die sich zudem durch ausgeprägte Selbstreferentialität auszeichnet, erschwert die Nachweisbarkeit intermedialer Bezüge.[169]

Wie geht denn die folgende Analyse vor? Erstes Mittel dafür können Quellen außerhalb der Partitur und der Aufnahme sein, die jedoch bekanntlich alleine keine ausreichende Aussagekraft besitzen. In der Beschreibung des Werkes im Booklet der CD schreibt Becker, dass der Titel von Ruzickas Komposition „auf d a s Skandalon in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*"[170] verweist. Er versteht darunter Leverkühns Absicht, die Neunte Symphonie zurückzunehmen. Das stelle aber nicht die einzige Erinnerung dar, so Becker, auf die sich der Titel beziehe: Es sei eine dreifache, und zwar an Manns *Doktor Faustus*, an Beethovens Neunte Symphonie und an Ruzickas eigenes Schaffen.[171] Folglich ließen sich in der Komposition sowohl intra- als auch intermediale Bezüge indizieren. Beckers These, die sich u. a. auch auf die Intention des Autors stützt, ist – einer größeren Aussagekraft wegen – mit einer Analyse des Stückes auf der Suche nach Kontinuitäten mit Thomas Manns Roman auf den Prüfstand zu stellen.

Zunächst gilt es anhand der Partitur herauszuarbeiten, ob sich intramediale Bezüge auf Beethovens Spätwerk finden lassen, die somit das im Titel erwähnte Zurücknehmen in Verbindung mit Leverkühns Zurücknahme von Beethovens Neunter Symphonie bringen könnten. Die Beispiele dafür sind zahlreich und werden auch anhand einiger publizierter Analysen des Werkes hervorgehoben. Erstens

[168] Obwohl der Titel selbst kraft der Anführungszeichen typografisch wie ein Zitat aussieht; die Auslassungszeichen scheinen des Weiteren auf fehlende Teile des Zitats hinzuweisen, die ausgefüllt werden müssen, und machen die später im vorliegenden Abschnitt angesprochene Tendenz zum Fragmentarischen im Werk Ruzickas und speziell in dieser Komposition deutlich.

[169] Vgl. 1.1.6.

[170] Becker, Peter: „…ein Sehnen über die Dinge der Welt hinaus". In: Ruzicka: Einschreibung. Bühl/Baden: Thorofon (Bella Musica Edition) 2012 (CD), S. 2–7, hier: S. 5, Herv. i. O. (im Folgenden als Booklet.)

[171] Ebd., S. 6.

der, so nochmals Becker, „‚Schreckensakkord' vom Beginn des 4. Satzes der Neunten Symphonie".[172] Zweitens, darauf weist auch Traber hin, „[d]as Schlagzeug und die antreibenden Gesten des *Alla marcia* aus Beethovens Finale"[173] und drittens die Tonart von Beethovens letzter Symphonie. Diese Anspielungen auf Beethoven interagieren mit dem restlichen musikalischen Material, wie Becker unterstreicht:[174]

> Das musikalische Material speist sich zunächst auch aus früheren Kompositionen Ruzickas, die wie Erinnerungen an Vorgedachtes, auch Verworfenes der neuen Partitur eingeschrieben sind: In diese wie aus tektonischen Verschiebungen und kosmischen Stürzen fräst sich immer wieder der hochgespannte Eröffnungsakkord ein, der die Gegenwart Beethovens ebenso beschwört wie die Signale der Kleinen Trommel („Alla Marcia!") oder die auf den Ton *d* (die Tonart der Neunten) fokussierten Repetitionsfelder der Streicher und Bläser.

Wie bei Manzoni werden also Elemente aus Beethovens Werk in das eigene musikalische Material integriert:[175] Im Gegensatz zur Oper geht es aber bei Ruzicka weniger um eine Fusion oder eine Vermischung der Bezüge auf Beethovens Neunte mit dem eigenen musikalischen Material, sondern eher um eine Markierung und eine Nebeneinanderstellung. Trabert betont, dass der letzte von Becker erwähnte Punkt, nämlich das Drängen auf die Tonart der Neunten (d-Moll) sowohl als Hommage an Beethovens Symphonie als auch an andere zwei Neunte Symphonien interpretiert werden kann, und zwar an die Bruckners, ebenfalls in d-Moll, und die Mahlers, in D-Dur/Des-Dur.[176] So erweitere Ruzicka das „Arsenal der Erinnerung"[177] und der Zurücknahme von *Doktor Faustus*.

Da aber die Bezüge auf Beethoven sich nicht zwangsläufig auf Thomas Manns Roman zurückführen lassen, muss in einem nächsten Schritt nach weiteren Indizien für Bezugnahmen auf *Doktor Faustus* gesucht werden. Aus diesem Grund sei

---

[172] Becker: Booklet, S. 6.

[173] Traber: Nach-Zeichnung, S. 236.

[174] Becker: Booklet, S. 6, Herv. i. O.

[175] Bei Manzoni werden die Bezüge zu Beethovens Werk an manchen Stellen zusätzlich durch paratextuelle Hinweise markiert, siehe etwa die Angabe „Arietta". Vgl. 5.2.1.5.

[176] Siehe Franklin, Peter: Mahler, Gustav. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, Bibliographie am 16.09.2010 aktualisiert. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40696> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Steinbeck, Wolfram: Art. Bruckner, Anton, Werke, Instrumentalmusik, Orchesterwerke. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12548> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[177] Traber: Nach-Zeichnung, S. 237.

die Struktur der Komposition kurz geschildert: *„…ZURÜCKNEHMEN…“* kann in drei Hauptteile gegliedert werden, die einer Kreisstruktur entsprechen. Der erste Hauptteil erstreckt sich bis Takt 89 und ist von einem Wechsel zwischen Klangflächen und Verstummen sowie einer rhythmischen Opposition zwischen den Streichern und den anderen Instrumenten geprägt. Die Realisierung dieser Klangflächen, die bei der Betrachtung der Partitur sofort zu erkennen sind, ist hauptsächlich Aufgabe der Streicher, die im Gegensatz zu den anderen Instrumenten des Orchesters von schnellen rhythmischen Figurationen gekennzeichnet sind (Abbildung 5.14). Der zweite Hauptteil geht bis Takt 345. In diesem Teil kommt das Verstummen viel seltener vor, im Takt 280 lautet die Anweisung für die Streicher „feroce“, „wild“. So Traber:[178]

> Der zweite, heftige Teil von „…*ZURÜCKNEHMEN*…“ mit dem Auf und Ab seiner Sturz- und Schwungfiguren, dem Orchestersatz, der wie ein vielfältiges Echo auf virtuos-attackierende Paukensoli wirkt, mit seinen cholerischen Crescendi und dem Energiestau, der durch die metrische Polyphonie unterschiedlich schneller, marschartiger Repetitionsmuster entsteht, trägt Züge jenes „Höllengalopps“ und „Schreckenstanzes“, den Thomas Mann in seinem Roman beschwor.

Gerade die Anweisung „feroce“ erinnert an die „wilde Idee des Niedergeholtwerdens als Tanz-Furioso“ (DF: 708) und gleichzeitig auch an manche Stellen aus der *Apocalipsis cum figuris*, z. B. die des „Tutti-Fortissimo grauenhaft anschwellenden, überbordenden, sardonischen Gaudium Gehennas“ (DF: 548).[179]

Der dritte Teil von Ruzickas Komposition weist eine erlöschende Dynamik auf, die also allmählich leiser wird, und kehrt zum selben Klangverlauf des ersten Teils zurück. Hier mag man an Zeitbloms Schilderung des Schlusses von Leverkühns *Weheklag* denken: „[E]in symphonischer Adagiosatz, in welchen der nach dem Höllengalopp mächtig einsetzende Klage-Chor allmählich übergeht“ (DF: 709).[180] Im Gegensatz zur *Weheklag* gibt es in Ruzickas Werk einige Soli. Zudem findet Traber eine Korrespondenz zu Zeitbloms Beschreibung der „Hauptstimme, die oft in langen melodischen Bögen verläuft“ (DF: 708) im Flötenmelos im ersten und dritten Teil sowie im Duo der Violine solo mit den Bassinstrumenten im zweiten Teil.[181] Im Stück lässt sich tatsächlich in allen Teilen eine ähnliche

[178] Ebd., S. 236. Vgl. DF: 645 f.

[179] Auch Traber unterstreicht, dass das Werk „viel Kraft, enorme Energie und bisweilen eine bedrängende Aggressivität“ sammelt und sich entlädt. Ebd., S. 235.

[180] Selbstverständlich findet man in Ruzickas Komposition als rein instrumentales Werk keinen Chor.

[181] Siehe Traber: Nach-Zeichnung, S. 236.

Melodie auffinden: ein selbständiges, singbares Element, das nicht immer gleich auftaucht, aber einer ähnlichen kompositorischen Konzeption zugeordnet werden kann. Diese Melodie wirkt wie eine Erinnerung, die an einigen Stellen unbestimmter und vager ist, an anderen deutlicher, dennoch immer erkennbar bleibt. Der Quintklang a-d der Celesta, der das Stück schließt, ist außerdem als Anspielung sowohl auf Beethovens letzte Symphonie aufzufassen – als „Eingangstor zur Neunten Symphonie“[182] – als auch auf den Roman, denn das Instrument ist dort Teil der Besetzung. Eine erwähnenswerte Differenz zu Leverkühns Kantate stellt aber das wiederholt auftretende Verstummen dar: Leverkühns Werk zeichnet sich durch seine Gebundenheit aus, nur der Schluss kommt zum Verstummen. Eine echte Differenz ist das aber – genauer betrachtet – nicht: Wißmann erläutert in Bezug auf das ganze Schaffen des Komponisten, dass das Verstummen bei Ruzicka keine leere Zeit darstelle, sondern als Teil der Komposition aufzufassen sei.[183] Dies erzeuge eine bewusste Tendenz zum Fragmentarischen, ohne dabei Klarheit und Sprachkraft zu verhindern.[184] Vielleicht gelingt Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…“* durch jenes kohäsive Fragmentarische eine größere Ausdrucksfähigkeit und daher durch den Medienwechsel eine Ergänzung der Vorlage.

In einem dritten Schritt der Analyse wird auf konzeptuelle Ähnlichkeiten zwischen den letzten Kapiteln von *Doktor Faustus* und Peter Ruzickas Werk, ausgehend vom paratextuellen Hinweis des Titels, eingegangen. Die Bezeichnung der Form eines musikalischen Stückes als Erinnerung ist in der Musikgeschichte kaum zu finden und weist auf die Darstellung der Zeit im Werk als Zeit des Erinnerns und Nachdenkens, die man durch den ständigen Wechsel zwischen Klangflächen und Verstummen wahrnimmt, hin. Zugleich bezieht sich diese Definition auf die drei Erinnerungsschichten von *„…ZURÜCKNEHMEN…“*, und zwar auf Beethovens Neunte, *Doktor Faustus* und Ruzickas eigenes Schaffen. Außerdem tauchen zwei zentrale und auf den ersten Blick gegensätzliche Konzepte im Titel auf: Der Akt des Zurücknehmens lässt sich als Amnestie begreifen. Aleida Assmann, die sich in ihrer Forschung intensiv mit der Erinnerungskultur auseinandergesetzt hat, definiert die Amnestie als „willentliches Vergessen, eine Form der Selbstlegung und Diskursbegrenzung, die bestimmte Sachverhalte aus

[182] Becker: Booklet, S. 7.

[183] Wißmann, F.: Ruzicka, ebd.

[184] Siehe ebd.: „Das Schaffen Ruzickas zeugt, obschon von Brüchen und Introversion gezeichnet, von einer expressiven Sprachkraft und einer ausdrucksstarken Klarheit“.

der gesellschaftlichen Zirkulation verbannt".[185] Diesem setzt sich aber die Erinnerung entgegen: Die Klangflächen ihrerseits könnten daher für eine Zeit des Erinnerns und das Verstummen für eine Zeit des Vergessens stehen. Daraus ergibt sich ein „Kampf der Erinnerungen":[186] Assmann versteht darunter mit Bezug auf Shakespeares Dramen eine spannungsreiche Art des Erinnerns, in der die beiden Pole (das Vergessen und das Erinnern) neutral in einem ausgewogenen Dominanzverhältnis nebeneinanderstehen. Ruzickas Komposition verfolgt durch die im Titel explizit deklarierte Absicht des Erinnerns einen quasi historiographischen Zweck im Medium der Musik.[187] Denn das Verstummen kann nicht nur für das Vergessen stehen: In der ganzen Komposition bildet sich der Prozess des Erinnerns ab; Assmann weist darauf hin, die Erinnerung sei „alles andere als eine einheitliche Kraft"[188] und gehöre „zum Unzuverlässigsten, was ein Mensch besitzt".[189] Außerdem macht sie darauf aufmerksam, dass in Erinnerungen „als Motor des Handelns und der Selbstdeutung"[190] ein großes Potenzial liege: „Wir definieren uns durch das",[191] so Assmann, „was wir gemeinsam erinnern und vergessen".[192] Auch Leverkühn erinnert sich im Roman an die Neunte Symphonie und nimmt sie gleichzeitig, insbesondere durch die *Weheklag*, zurück: Die Erinnerung an jene „Variationen des Jubels" (DF: 705) stellt im Roman die Voraussetzung für das Handeln in Form des Zurücknehmens und Anwendens der Zwölftontechnik dar. Jenem Akt des Zurücknehmens wohnt sowohl Vergessen als auch Erinnerung inne, er dient dem Durchbruch Leverkühns und führt zum epiphanischen Moment. Die *Weheklag* trägt gleichzeitig kraft ihrer Umkehrung der Variationen des Jubels in Variationen der Trauer zum Vergessen und Erinnern der Neunten Symphonie bei.

Es ist vor allem dieses, der fiktiven Kantate innewohnende Spannungsverhältnis zwischen Erinnern und Zurücknehmen bzw. Vergessen, das Ruzickas Komposition aus dem literarischen Medium in das musikalische transferiert und so mit weiteren Elementen des Werkes kombiniert, wobei sich daraus eine Form von verdeckter Intermedialität ergibt. Da in den letzten Kapiteln des Romans

---

[185] Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999, S. 71.

[186] Ebd., S. 70.

[187] Siehe auch ebd., S. 75.

[188] Ebd., S. 82.

[189] Ebd., S. 64.

[190] Ebd., S. 83.

[191] Ebd., S. 62.

[192] Ebd.
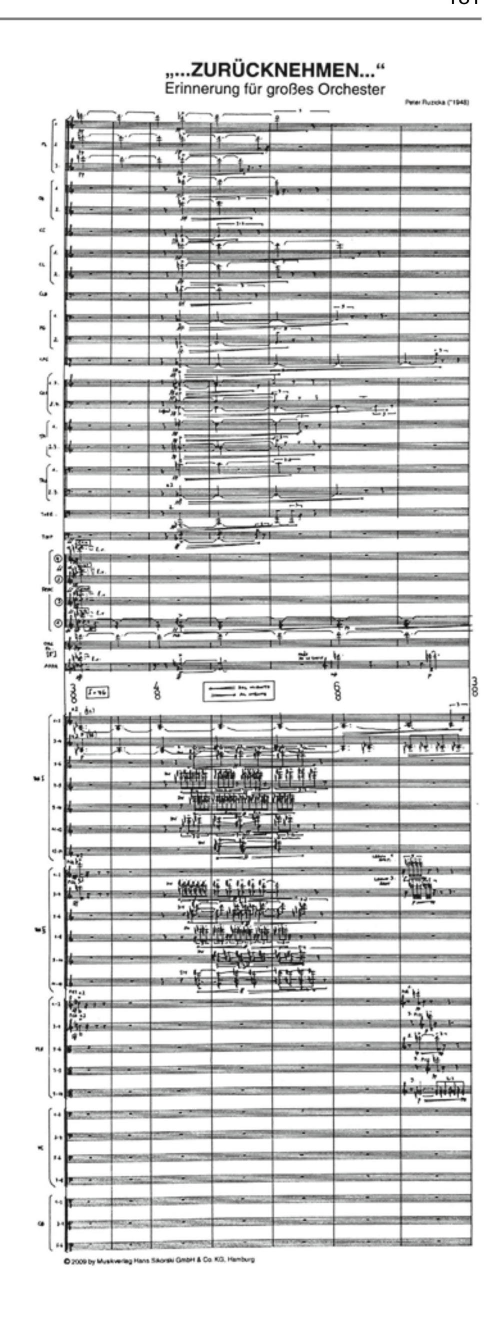


Abbildung 5.14 Die erste Seite der Partitur. © Mit freundlicher Genehmigung MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GMBH, Hamburg

das Thema der Sterilität der Kunst, u. a. auch kraft der vielen intramedialen Bezüge auf Adorno, in den Vordergrund gerückt wird, liefert Ruzickas Werk auch eine Lösung, die zugleich alle drei von Heimann in Anlehnung an Adorno präsentierten Kategorien (Verstummen, Verbleiben im Konventionellen und revolutionäre Lösung) unter dem übergeordneten Begriff der Erinnerung subsumiert. Als Motor des Handelns und der Selbstdeutung erlaubt die *memoria* nicht nur das Zurückschauen, sondern auch das Suchen nach Alternativen und Lösungswegen. In allen in diesem Kapitel behandelten Kompositionen scheint beispielsweise der Lösungsweg nicht wie im Roman über die Zurücknahme der Neunten Symphonie zu führen. Vielmehr unterstreichen sie die Unmöglichkeit dieses Aktes, nicht zuletzt wegen des Platzes, der die Symphonie im kulturellen Gedächtnis hat, und integrieren Beethovens Werk in das musikalische Material. Um diesbezüglich aber keine voreiligen Schlüsse zu ziehen, soll zunächst einmal das letzte Musikwerk dieses Kapitels näher betrachtet werden, das erneut eine intermediale Transposition ist.

5.2.4 Humphrey Searles *The Lamentation of Dr. Faustus*: Marlowe und die Gigue des Teufels

The Lamentation of Dr. Faustus ist das letzte Stück in Searles Kantate. Vor dem Beginn der Musik erwähnt der Moderator die Merkmale von Leverkühns Komposition, darunter die Anwendung der Zwölftontechnik: Im Gegensatz zum Roman, wie bereits in 4.2.3 hervorgehoben, wendet Searle diese Kompositionstechnik bereits in seiner *Apocalypsis cum figuris* an. Der Komponist kennt sich damit sehr gut aus, da schon seine ersten Kompositionen laut Lockspeiser eine „mastery […] of the twelve-note system“[193] beweisen. Der Einfluss von Searles Kompositionslehrer, Anton Webern, taucht nicht selten in seinem Werk auf. So Lockspeiser:[194]

> [He] acquir[ed] from him [Webern] that power of acute musical analysis combined with an almost excessively sensitive feeling for the musical phrase which was the direct legacy of Schoenberg.

[193] Lockspeiser, Edward: Humphrey Searle. In: The Musical Times 96 (1955) H. 1351, S. 468–472, hier: S. 468.
[194] Ebd.

The Lamentation of Dr. Faustus ist eine dreiteilige Komposition.[195] Der erste vom Autor als „Faust's lamentation“[196] bezeichnete Teil stützt sich auf das Endgespräch Fausts aus Christopher Marlowes Theaterstück *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus.*[197] Vor dem Einsatz des Sängers, der mit einer Baritonstimme singt, gibt es eine orchestrale Einleitung. Das Register des Orchesters ist tiefer, wenn die Stimme zu singen beginnt. Der zweite Teil ist ein chorales Scherzo, „showing the carrying off of Faust to hell as a *dance-furioso*“,[198] schreibt Searle. Hier wird folglich in der Medienkombination das realisiert, was Serenus Zeitblom als „gräßliche[s] […] zynische[s] chorische[s] Scherzo“ beschreibt,

> worin „der böse Geist dem betrübten Fausto mit seltsamen spöttischen Scherzreden und Sprichwörtern zusetzt“, – mit diesem fürchterlichen „Drumb schweig, leid, meyd und vertrag, dein Unglück keinem Menschen klag, es ist zu spat, an Gott verzag, dein Unglück läuft herein all Tag“. (DF: 708)

Der scherzhafte, parodistische Charakter dieses Teiles wird durch die Einführung eines „dance poem in the form of a jig“,[199] das den Titel „Devil's Jig“ trägt und auf einem Text von Nye sowie auf der Gigue-Form basiert, stark hervorgehoben.[200] Fausts Höllenfahrt wird von einem Chor begleitet, der die letzten Zeilen von Marlowes Theaterstück spielerisch und humorvoll singt.[201] Außerdem kann man Höllengelächter hören, durch das die Verwandtschaft mit der *Apocalipsis*

---

[195] Siehe auch Searle: Faustus, ebd.

[196] Ebd.

[197] „Ah Faustus,/Now hast thou but one bare hour to live, /And then thou must be damned perpetually“. Marlowe, Christopher: Dr Faustus. Hrsg. v. Roma Gill, 2 Aufl. nach dem A Text (1. Aufl. 1968). London: A & C Black 1989 [1592], S. 66. Vgl. auch ebd. und Ziolkowski: Leverkühn's Compositions, S. 844.

[198] Ebd. Vgl. DF: 708: „Diese wilde Idee des Niedergeholtwerdens als Tanz-Furioso“.

[199] Ebd.

[200] Als *Devil's Jig* benannte danach Robert Nye, der Autor aller Texte, die ganze Radiosendung. Nach Ziolkowskis Auffassung könne das der Grund sein, warum die Kantate nicht sofort als *Doktor Faustus*-Vertonung erkannt werden kann und warum sie von der *Faustus*-Forschung kaum rezipiert wurde. Er unterstreicht jedoch, dass Searle in seiner Autobiographie die „Faustus Cantata“ erwähnt und sich so auf seine eigene Komposition bezieht. Ziolkowski: Leverkühn's Compositions, S. 844. Dieser letzte Titel verstärkt den Bezug auf Thomas Manns Roman, da im Titel auf die musikalische Form von Leverkühns letzter Komposition angespielt wird.

[201] Siehe Marlowe: Dr Faustus, S. 68. Vgl. auch Ziolkowski: Leverkühn's Compositions, S. 844. Auch bei Marlowe sind diese Worte dem Chor anvertraut.

cum figuris des Romans sowie mit der *Apocalypsis cum figuris* der Radiosendung verdeutlicht wird.

Der dritte Teil beginnt nach dem *a cappella*-Einsatz mit der Fortissimo-Dynamik des Chores, der Marlowes Worte „Cut is the branch that might have grown full straight“[202] singt. Vom Komponisten wird dieser Moment als „purely orchestral Adagio, ‚the extreme lament‘“[203] geschildert. Die Instrumente, denen im Gegensatz zu *Doktor Faustus* Soli gegeben werden und die beim Hören am meisten auffallen, sind zunächst das Violoncello und alle Streicher, dann die Klarinette, danach die Violine und letztendlich der tiefe Klang der Celli und Kontrabässe. Anders als im Roman wird das Stück nicht mit dem Cello beendet.

Beim Nachdenken über die Struktur seiner *Lamentation* sagt Searle:[204]

> I suddenly realised that the three sections of this piece corresponded in some ways to the first three movements of the Choral Symphony, so I prefaced each of the first two sections with quotations from the first two movements of the symphony, but substituting the Esmeralda phrase for Beethoven’s themes. That may not be what Thomas Mann had in mind but it seemed to work quite well.

Einige Elemente von Searles Vertonung, etwa das fehlende g am Ende, die Einführung von Zitaten aus Beethovens Neunter und die Verwendung von Marlowes Text, weisen also darauf hin, dass sich diese Komposition aus der Radiosendung eine größere Distanz zur Vorlage erlaubt. Zeitbloms Beschreibung der *Weheklag* wird in *The Lamentation* von allen ihren Wertungen befreit und parodistisch gelesen, was vor allem in „Devil’s Jig“ deutlich wird: Vorlage für die musikalische Form des Stückes sind keine Lamenti mehr, sondern eine Tanzform, die speziell der Figur des Teufels gewidmet wird. Zwar war die Gigue in der Renaissance- bzw. Barockepoche ebenfalls sehr populär, gehörte aber zu einer anderen Dimension des Musizierens, die ursprünglich kaum religiös zu begreifen war.[205] Auch das Klagen, das in dieser intermedialen Transposition realisiert wird, ist nicht religiöser Natur. Searles Komposition verstärkt daher parodistische Elemente der Vorlage und zielt vor allem darauf ab, die Heterogenität des musikalischen Materials, das beispielsweise auf Scherzi, Gigue und Adagi zurückgreift, herauszustellen

[202] Ebd.

[203] Searle: Faustus, ebd. Vgl. DF: 709.

[204] Searle: Faustus, ebd.

[205] Siehe Marsh, Carol G.: Art. Gigue. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15642> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

und gleichzeitig die Idee der Eintönigkeit der Zwölftontechnik durch die Zwölftontechnik selbst zu kritisieren. Die Gebundenheit ist durch die dreiteilige Struktur und die Beethovens Zitate, die auch in diesem Fall in die Musik integriert werden und kein fremdes, der Komposition äußerliches Element darstellen, immerhin gewährleistet. Die Themen aus Beethovens Neunter Symphonie ersetzen sogar die Esmeralda-Chiffre, ein im Roman häufig wiederholtes Motiv, das vor allem auf die Syphilis-Ansteckung und auf den Teufelspakt verweist; darüber hinaus wird die Deutungsebene des Faust-Romans parodistisch gelesen: Viele Indizien sprechen dafür, dass diese Interpretationsperspektive in Searles Medienkombination in Frage gestellt wird.

Des Weiteren ergänzt Searles *Lamentation* die Vorlage, indem sie den englischsprachigen Faust-Text *par excellence* verwendet. Diese Ergänzung lässt sich auf die in dieser Studie wiederholt ausgesprochene Beobachtung zurückführen, dass das sekundäre intermediale Produkt, das aus anderen geographischen und historischen Prämissen entsteht, eben diesen unterschiedlichen Entstehungs- und Rezeptionskontext berücksichtigt. Der intramediale Bezug der Vorlage wird folglich bei Searle in England, wo Marlowe gelebt hat, verstärkt. Denn strukturell und inhaltlich betrachtet ist der Einfluss des englischen Autors auch an den letzten Kapiteln von Manns *Doktor Faustus* zu erkennen. Marlowes Theaterstück endet mit einem Monolog Fausts, in dem er ebenfalls tief verzweifelt ist und über seine unüberwindliche Verdammnis spricht. Dem Monolog folgt ein „Epilogue“:[206] Der Chor kommentiert, was geschehen ist, und schließt somit das Stück. Anstelle des Chores wird im Epilog von *Doktor Faustus* – dort „Nachschrift“ benannt – die Figur des Erzählers verwendet, aber die Struktur und zum Teil der Inhalt zeigen eine frappante Ähnlichkeit zum Theaterstück Marlowes. Folglich wird in Searles/Nyes Vertonung dieser verdeckte intramediale Bezug der Vorlage verstärkt und durch die Zitate aus Marlowes Drama explizit gemacht. Nicht zuletzt zwingt die Verwendung des Marlowe-Textes zu keinem Sprachwechsel oder zu keiner Übersetzung, indem er gleichzeitig eine Faust-Bearbeitung aus ungefähr derselben Zeit (1592) wie die des Volksbuches bietet. Resümierend lässt sich sagen, dass zu den auffälligsten Merkmalen von Searles Vertonung der *Weheklag*, die aus einer intermedialen Analyse resultieren, die Verstärkung von parodistischen Elementen der Vorlage und durch den Marlowe-Text die Berücksichtigung unterschiedlicher Entstehungsprämissen und Rezeptionskontexte zählen, mit denen ein sekundäres intermediales Produkt zwangsläufig konfrontiert ist.

Aus der Auseinandersetzung mit der *Dr. Fausti Weheklag* sowie den letzten Kapiteln des Romans im ersten Teil des vorliegenden Kapitels lassen sich zwei

[206] Marlowe: Dr Faustus, S. 68.

Hauptschlussfolgerungen ziehen. Erstens, dass die Klage, einziges Ausdrucksmittel von Leverkühns Kantate, religiöser Natur ist und sich somit im musikalischen Bereich mit Marienklagen und Stabat Mater assoziieren lässt: Durch verschiedene intermediale Verfahren evoziert, simuliert und (teil-)reproduziert der Text eine musikalische (Marien-)klage. Zweitens, dass es im Roman schwer nachzuweisen ist, dass durch die neue Kompositionstechnik die Sterilität der Musik überwunden und folglich im apokalyptischen Diskurs des Romans ein transzendentales Stadium erreicht wird. Vielmehr werden im Roman Lösungswege vorgeschlagen: Diesen zufolge ist das Stadium B entweder außerhalb des Mediums Musik zu verorten oder durch ein radikales Neudenken über Musik möglich. Auch aus dem zweiten Teil des Kapitels über die Kompositionen lassen sich nun einige Schlüsse ziehen: Trotz Unterschiede etwa in der musikalischen Faktur oder in dem transferierten/transformierten Inhalt aus dem Roman kristallisieren sich einige Kontinuitäten heraus. Die Neunte Symphonie wird beispielsweise in keiner Komposition wirklich „zurückgenommen", sondern positiv in die Komposition, insbesondere in das musikalische Material integriert: Mit Ausnahme von Ránkis Werk, das keinen Bezug auf die Neunte Symphonie nimmt, lässt sich nicht nur bezüglich Ruzickas Komposition von „Zurücknahme der Zurücknahme"[207] und folglich von Revision der Vorlage sprechen. Die in diesem Kapitel behandelten Kompositionen scheinen eher im Erinnern als im Vergessen eine Lösung zur Sterilität der Kunst zu finden: Alle weisen einen Erinnerungsmodus auf, innerhalb dessen das im Roman mythisierte Spätwerk Beethovens dazu dient, über bestimmte Etappen der Musikgeschichte produktiv nachzudenken. Es ist vor allem die Einstellung der Symphonie Beethovens gegenüber, die in den Kompositionen revidiert wird, denn die Mikroform des Kompositionsstils wird grundsätzlich im intermedialen Transfer nicht geändert: Searles *Lamentation* ist dodekaphonisch und auch die anderen Kompositionen, obwohl sie einen eigenen Weg gehen, tragen Spuren von Schönbergs Kompositionstechnik. Des Weiteren taucht das Motiv des Klagens, das jedoch im Gegensatz zum Roman nicht immer religiös, sondern auch wie z. B. in Searles *Lamentation* parodistisch gefärbt ist, in fast allen hier betrachteten Werken auf.

5.3 Fazit

Dieses Kapitel beschließt den zweiten Teil dieser Studie, der sich mit Leverkühns fiktiven Werken und den darauf bezogenen Kompositionen befasst. Um

[207] Becker: Booklet, S. 7.

die Beobachtungen, die im Laufe der Kapitel aufgetaucht sind, aus einer intermedialen Perspektive zu abstrahieren und resümieren, lässt sich Folgendes sagen. Erstens, dass ein weiterer Effekt von Intermedialität die Revision der Vorlage ist, die vielmehr als eine bloße Infragestellung darstellt. Alle Kompositionen revidieren die Idee, dass Beethovens letztes symphonisches Werk zurückgenommen werden kann, indem sie nicht einfach diesen Gedanken in Frage stellen, sondern die Neunte Symphonie selbst in das Material integrieren. Die kompositorische Rezeptionsgeschichte wies diesbezüglich eine eindeutige Position, die vom Entstehungsjahr und -ort des Werkes unabhängig ist, auf, nämlich, dass Beethoven aus der Neuen Musik nicht wegzudenken ist. Zweitens fanden sich in diesem Kapitel noch weitere Indizien für die Relevanz des Systems der Alten Musik, das von Monteverdi, Stabat Mater und Marienklagen vertreten ist, für die Erzeugung des Textes. In den nächsten Kapiteln wird diesem Aspekt erneut Aufmerksamkeit geschenkt, um die Frage beantworten zu können, ob es sich aus intermedialer Sicht um eine Systemkontamination handelt, was sich nur anhand einer Analyse des gesamten Romans nachweisen lässt.

Das hier angewandte analytische Prozedere, das aus einer ersten Analyse des Romans und dann aus einer Analyse der Kompositionen besteht, wird im nächsten Teil fortgesetzt. Dieser befasst sich mit Figuren aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, die etwa in Opern und Violinkonzerte transferiert und (teil-)reproduziert werden. Auf diese Weise soll die Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte des Romans vervollständigt werden. Zudem werden intermediale Analysekategorien an die Bedürfnisse dieses leicht unterschiedlichen Fokus dieser musikliterarischen Untersuchung angepasst.

Teil III
Figuren aus *Doktor Faustus*



6 Der Teufel

Mit diesem Kapitel beginnt der dritte Teil der vorliegenden Untersuchung, der sich primär mit der Darstellung ausgewählter Figuren in *Doktor Faustus* und in darauf bezogenen Kompositionen befasst. Die folgenden Ausführungen widmen sich einem interpretatorischen Aspekt von Thomas Manns *Doktor Faustus*, mit dem sich die Forschungsliteratur zum Roman seit seiner Publikation immer wieder beschäftigt und der kontrovers diskutiert wird, nämlich der Einordnung des Dämonischen und dementsprechend der Einordnung des Romans. Der erste Teil des Kapitels wendet sich jenen hier in Anlehnung an Thomas Manns Definition des modernen Romans sogenannten Teufels*evocations* zu, also jenen Symbolen, Motiven, Figuren und Orten des Romans, die das Dämonische im Text hervorrufen. Anschließend wird dem Teufelsgespräch, darunter den drei Gestalten des Teufels und der Wahl des Ortes, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Schließlich werden einige Positionen aus der Forschungsliteratur vorgestellt, die sich – allgemein gefasst – den beiden Interpretationspolen des Faust-Romans und des Nicht-Faust-Romans zuordnen lassen. Im ersten aber auch im zweiten Teil des Kapitels zeichnet sich Zweideutigkeit als zentrales Merkmal sowohl der in Palestrina angesiedelten Kapitel als auch der Teufelsproblematik selbst aus. Der zweite Teil des Kapitels befasst sich mit Giacomo Manzonis Vertonung des Teufelsgesprächs, die keine eindeutige Antwort auf die Frage liefert, ob man von einer Teufelsfigur im Roman ausgehen oder das Teufelsgespräch eher als Leverkühns Delirium auffassen sollte, und daher die Ambiguität der Vorlage im Medium der Oper – besonders in Anbetracht der Partitur, weniger bei einer Analyse der Uraufführung – beibehält. Zugleich werden einige Aspekte des Romans verstärkt, etwa die Bezüge auf Shakespeare und der musikalische Raum Italiens, der im Teatro alla Scala „hörbar“ wird. Dieser Raum greift allerdings im Gegensatz zum Roman nicht auf Palestrinas geistige Musik, sondern auf Stimmtypen und

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_6

Konventionen der italienischen *opera buffa* zurück und bringt somit den parodistischen Charakter der Palestrina-Kapitel aber auch des Romans selbst deutlich zum Ausdruck.

6.1 Der „Teufel" in *Doktor Faustus*

Die Figur des Teufels sowie die Rolle des Dämonischen in *Doktor Faustus* sind einige der wahrscheinlich am stärksten kontrovers diskutierten Aspekte in der Forschungsliteratur zu Thomas Manns Roman: Der vorliegende Teil dieses Kapitels versucht einen kurzen Überblick über die bestehenden Positionen zu geben, was wiederum eine Positionierung des Kapitels selbst impliziert. Es handelt sich dabei um keine Festlegung, sondern eher um das Aufzeigen einiger Interpretationswege, indem das Augenmerk einerseits auf bestimmte textuelle Elemente und andererseits auf intra- und intermediale Bezüge gerichtet wird. Dies bietet einen guten Ausgangspunkt für die spätere Analyse einiger Bilder aus Manzonis Oper und trägt dem Roman selbst Rechnung. Die Darlegung des Teufels und des Dämonischen führt zur Auseinandersetzung mit einigen Kernfragen, welche die *Doktor Faustus*-Forschung seit jeher beschäftigen, z. B.: „Ist Thomas Manns ‚Doktor Faustus' ein Faustroman?"[1] (so etwa Käte Hamburger 1969); oder: Kann Adrian Leverkühn als eine Verkörperung Fausts gesehen werden?; oder grundsätzlich: Gibt es überhaupt einen Teufel in *Doktor Faustus*?

Doktor Faustus erweist sich als ein offener Roman im Sinne Ecos.[2] Der Autor selbst kann das Werk nicht der Gattung ‚Roman' zuordnen und schreibt es daher – zusammen eben mit Joyces *Ulysses*, dem Ecos Ausführungen gewidmet sind – in eine Tradition von ‚Nicht-Romanen' ein. Deren wichtigste Eigenschaft sei, – und hier beruft sich Mann auf Levin – dass sie auf „evocation[s]" (Ent: 73), also auf Evokationsakten, die Reminiszenzen entspringen, beruhen. Bemerkenswert ist hier, dass sich Thomas Mann eines Begriffs bedient, des Begriffs der Evokation, der gerade in der Intermedialitätsforschung eine wichtige Rolle spielt: Auch der Teufel und das Dämonische werden in *Doktor Faustus* durch eine vielschichtige Symbolik evoziert, denn im Gegensatz etwa zu Goethes *Faust* oder Eislers *Johann Faustus* findet man keine Figur (außer vielleicht im sogenannten ‚Teufelsgespräch'), die beispielsweise Mephistopheles heißt und an mehreren Stellen

[1] Hamburger, Käte: Anachronistische Symbolik: Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman (1969). In: Dies.: Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1986, S. 309–333, hier: S. 310.

[2] Eco, U.: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [Mailand 1962/1967], 13. Aufl. (insb. S. 27–59, S. 343–434).

des Romans auftritt. Folglich ist im vorliegenden Kapitel in Bezug auf dieses ursprünglich transmediale Motiv des Dämonischen, das aber mit den Mitteln des jeweiligen Mediums (teil-)reproduziert wird, was bei Manzoni besonders deutlich wird, von ‚Teufels*evocations*' die Rede. Durch die Verwendung des sprachlich gemischten Kompositums soll auch die Einordnung des „Nietzsche-Roman[s]" (Ent: 30) in die europäische Tradition des Romans seit Flaubert und James betont werden.[3]

Mit den oben vorgestellten *evocations* befasst sich der erste Teil des vorliegenden Abschnitts, während der zweite Teil eine Analyse des Teufelsgesprächs im Roman ist und einige Positionen aus der Forschungsliteratur zur Einordnung oder Nicht-Einordnung von Thomas Manns Roman in die Bearbeitungen des Faust-Stoffes berücksichtigt. Sowohl durch die Untersuchung der Teufels*evocations* als auch durch die Auswahl einiger Thesen aus der Forschungsliteratur zum Roman werden produktive Ambiguitäten sichtbar, die unter dem Terminus ‚Zweideutigkeit(- en)' im zweiten Teil dieses Abschnitts subsumiert werden. Jene Zweideutigkeit der Musik „als System" (DF: 74), die Leverkühn im Gespräch mit Zeitblom u. a. in Bezug auf die Enharmonik anspricht und die zu den am häufigsten erwähnten Zitaten aus dem Roman zählt, wird in der Narration (teil-)reproduziert: Dies wird so weit geführt, dass sich die Rezeption selbst als zweideutig definieren lässt, was mindestens zweidimensionale Interpretationen vieler der Teufelsproblematik zugehörigen Aspekte ermöglicht.

6.1.1 Teufels*evocations*

In diesem Abschnitt soll zunächst einmal auf einige Aspekte der sogenannten ‚Teufelssymbolik' eingegangen werden, welche Hamburger als „psychologisch-atmosphärische[] Verkörperung"[4] versteht. Die Zweideutigkeit solcher Aspekte – vergleichbar der Zweideutigkeit eines Tons im temperierten System, die sich z. B. in der möglichen Benennung eines Tons als cis oder des je nach Tonart äußert – wird in den Fokus gerückt. Hamburger kritisiert vor allem die Auffassung, nach der das Künstler*innenleben etwas Unnatürliches sei, und stellt viele Aspekte des Romans in Frage, die laut Zeitbloms Wiedergabe sowie einigen Beiträgen aus der Forschungsliteratur, auf die im Folgenden eingegangen wird, als dämonisch

---

[3]Zur Frage der Modernität von *Doktor Faustus* und seiner Beziehung zum Werk Joyces siehe: Kaiser: „… und sogar eine alberne Ordnung", S. 165–178.

[4]Hamburger: Anachronistische Symbolik, S. 317.

gelten: „Eine Künstlerexistenz" sei „wohl erlesener und innerlich schwieriger, doch nicht unnatürlicher, nach außen hin nicht extremistischer Art".[5]

Eines der ersten Symptome von Adrian Leverkühns Neigung zum Dämonischen sei seine „Kälte", – die sich metaphorisch als „Lebenskälte" (DF: 364) interpretieren und sich auf einige seiner Charaktereigenschaften wie Einsamkeit, Indifferenz[6] und Hochmut übertragen lässt –[7] und die der Kälte des Teufels[8] und der Hölle entspricht.[9] Diese Kälte ist vom Beginn des Romans an festzustellen: „Um ihn [Leverkühn] war *Kälte*" (DF: 15; Herv. i. O.).[10] Prosopoietisch finden sich hier einige Konzepte von Adornos Musikphilosophie wieder: z. B. jenes gesellschaftliche „Geheimnis der Einsamkeit" (PhnM: 48), auf das Schönberg gestoßen sei sowie die „gesellschaftliche Isolierung" (PhnM: 24) der Kunst und die „Arroganz des ästhetischen Subjekts" (PhnM: 26). Doch diese vermeintliche Teufelssymbolik lässt sich auch anders interpretieren, weil gerade diese Eigenschaft Leverkühn bestimmten politisch-ideologischen Auffassungen der damaligen Zeit gegenüber „kalt lässt". Bei einer Diskussion innerhalb des studentischen Winfriedskreises wehrt er sich gegen die nationalistischen Stellungnahmen seines Kommilitonen Deutschlin, der z. B. deutsche Bürger*innen als „d[ie] ewig Strebende[n] unter den Völkern" (DF: 174) ansieht.[11] Leverkühn demonstriert durch seine Argumentationen, welche die europäische Dimension des Kulturguts betonen, dass bestimmte Begriffe oder Tugenden nicht ausschließlich dem deutschen Volk zugeordnet werden können:

---

[5] Ebd., S. 312.

[6] Siehe DF: 330: „Uninteressiertheit".

[7] Vgl. DF: 194: Leverkühn sei seiner eigenen Einschätzung nach „zu schamhaft, zu stolz, zu spröde, zu einsam fürs Virtuosentum", was er als „Weltscheu" bezeichnet und als „Ausdruck des Mangels an Wärme, an Sympathie, an Liebe" beschreibt.

[8] Siehe Ent: 108. Thomas Mann zitiert aus „*Über Calderons Tragödie vom wundertätigen Magus. Ein Beitrag zum Verständnis der Faustischen Fabel* von Dr. Karl Rosenkranz, worin folgende Äußerung aus Franz Baaders Vorlesungen über religiöse Philosophie zitiert wird": „‚Der wahre Teufel muß die äußerste Erkältung sein'".

[9] Vgl. DF: 331: „Ich [der Teufel] bin nun einmal so kalt. Wie sollte ich's sonst auch aushalten und es wohnlich befinden dort, wo ich wohne?".

[10] Siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 197.

[11] Die Namen, die Thomas Mann für seine Figuren auswählt, tragen eine starke allegorische Konnotation, denn sowohl Deutschlin als auch Teutleben erweisen sich als Befürworter des Patriotismus und Präfaschismus und Matthäus Arzt als Befürworter des Sozialismus. Dies gilt nicht nur für diese Passage, sondern für den ganzen Roman. Vgl. auch TB2: 24.04.1944, S. 47 f.: „Später Vorlesung der Studentengespräche, die das eigentümliche Deutschtum des Buches neu hervortreten ließen".

> „Ist das so deutsch?“ fragte Adrian. „Wiedergeburt hieß einmal rinascimento und ging in Italien vor sich. Und ‚Zurück zur Natur‘, das wurde zuerst auf französisch empfohlen“. (DF: 175)

Und:

> „Hältst du Religiosität für eine auszeichnend deutsche Gabe?“ (ebd.)[12]

Die Figur des deutschen Tonsetzers lässt sich den vorigen Zitaten entsprechend eher mit einem Kosmopolitismus verbinden. Auch Figuren aus seinem Umfeld tragen zu dieser Sicht bei und beeinflussen ihn, wie etwa sein Musiklehrer Wendell Kretzschmar. Dieser eröffnet „ihm die Reiche der Weltliteratur“ (DF: 108), verlockt „ihn durch Neugier erwekkende Vorberichte in die ungeheueren Gebreite des russischen, englischen, französischen Romans“ (ebd.), regt ihn „zur Beschäftigung mit der Lyrik von Keats, Hölderlin und Novalis“ (ebd.) an und gibt ihm „Manzoni und Goethe, Schopenhauer und Meister Ekkehart zu lesen“ (ebd.). Auch im musikalischen Bereich fördert Kretzschmar eine internationale Kenntnis der musikalischen Produktion:

> Es freute ihn, und stundenlang hielt er sich dabei auf, seinem Schüler sinnfällig zu machen, wie Franzosen auf Russen, Italiener auf Deutsche, Deutsche auf Franzosen gewirkt. Er ließ ihn hören, was Gounod von Schumann hatte, was César Franck von Liszt, wie Debussy sich auf Mussorgsky stützte, und wo D’Indy und Chabrier wagnerisierten. (DF: 115)

Leverkühns „Weltscheu“ (DF: 194) besteht nach den Worten Zeitbloms aus „dem altdeutschen Provinzialismus von Kaisersaschern“ (DF: 240) und „einem ausgesprochenen Gesinnungskosmopolitismus“ (ebd.). Seine „Abneigung gegen das Deutschtum“ (ebd.), die er mit Rüdiger Schildknapp teilt, ist sowohl mit einer Art Gleichgültigkeit[13] gegenüber der Welt als auch mit einem Bedürfnis nach „Welt und Weite“ (DF: 241) verbunden und führt ihn zur Wahl fremdsprachiger

---

[12] Vgl. auch DF: 117: „Die Deutschen […] wollen immer eins und das andere, sie wollen alles haben. […] Ein konfuses Volk […] und für die anderen verwirrend“. In Leverkühns Aussagen erklingen Hölderlins Verse: „[I]ch kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen“. Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe Bd. II. Hyperion. Hrsg. v. D. E. Sattler. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1984, XXIX, V. 14 f., S. 206.

[13] Diese Gleichgültigkeit ist auch charakteristisch für den Teufel: „Er muß…die höchste Genügsamkeit in sich selbst, die extreme Gleichgültigkeit, sich selbst genießende Verneinung seyn“ (Ent: 108, nochmals von Mann aus Rosenkranz zitiert).

Texte für seine Kompositionen. Auch nach dem Teufelsgespräch verliert Leverkühn seinen Kosmopolitismus nicht: Er lässt später seine *Apocalipsis* „bei dem Fest der ‚Internationalen Gesellschaft für neue Musik'" (DF: 547) aufführen und rückt von dem Weg zum Nationalsozialismus durch seine Isolierung in Pfeiffering ab. Außerdem zeigt er in seiner Musik die Einflüsse einer kosmopolitischen Musikausbildung, etwa in der apokalyptischen Komposition, die Jazz und französischen Impressionismus kombiniert[14] und in der *Weheklag*, die sich u. a. auf die Musik Monteverdis stützt.[15]

Aus dieser Sicht bedeutet Leverkühns Kälte nicht nur einen Mangel an Empathie oder übertriebenen Intellektualismus, sondern weist auch auf ein kritisches Verhalten hin: Diese Tendenz, Dinge zu hinterfragen, erlaubt Leverkühn, sich von den Ideologien seiner Zeit zu distanzieren und ihnen eine kosmopolitische Vision der europäischen Kultur und Zivilisation entgegenzuhalten. Rohrmoser äußert einen ähnlichen Gedanken, allerdings über Leverkühns Krankheit:[16]

> Der Kranke gewinnt gegenüber der modernen Gesellschaft eine privilegierte Erkenntnissituation, weil er durch die Krankheit aus ihren Zwängen und Funktionen ausgesondert und zu ihr in Distanz gebracht wird.

Die Vorteile einer Krankheit werden vom „Teufel" im Teufelsgespräch direkt angesprochen:

> Krankheit, und nun gar anstößige, diskrete, geheime Krankheit, schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung und läßt ihren Mann Schutz suchen beim freien Geist, bei Büchern, bei Gedanken. (DF: 339)

Diese Distanz, die eine Konsequenz seiner Kälte sowie seiner Krankheit ist, stellt daher „kein schweres ihn benachteiligendes Schicksal, sondern ein großes Privileg"[17] dar und macht folglich Leverkühn zu jenem Apokalyptiker,[18] zu jenem (teuflischen?) „Initiierten" (DF: 188), der – so nochmals der „Teufel" – „der Zukunft den Marsch" (DF: 355) schlägt.

---

[14] Vgl. DF: 545 ff.

[15] Vgl. DF: 703. Vgl. auch TB2: 30.05.1944, S. 61: „Adrians Neigung zum musikalisch Internationalen, bei persönlicher Scheu davor. Antipathie gegen das Deutschtum".

[16] Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 125.

[17] Ebd, S. 126.

[18] Vgl. Kap. 4.

Genauer betrachtet, ist jedoch Leverkühns „Mangel[] an Wärme, an Sympathie, an Liebe“ (DF: 194) nicht total. Er mag eine bestimmte Art von Musik, etwa die kontrapunktische,[19] und wird später Esmeralda, wenn auch nicht lieben, so doch ihr nicht völlig gleichgültig gegenüberstehen. Im Laufe dieser Studie wird sich diese Charaktereigenschaft Leverkühns immer mehr als inkongruentes Element der Narration profilieren.

Ein weiteres teuflisches Element wäre außerdem die Musik, die als Ursache von Leverkühns Migräne, einem weiteren Teufelsindiz, betrachtet wird. Der Erzähler verweist bereits auf den ersten Seiten des Romans auf die enge Verquickung von Musik und Dämonischem:

> Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat [...]. (DF: 13)

Gleichzeitig fehlt Leverkühn jedoch – so der Erzähler – „das Zigeunerblut des konzertierenden Künstlers“ (DF: 193), sodass der Komponist nicht einer dämonischen Tradition von teuflischen Musikern wie etwa Paganini oder Tartini zugeordnet werden kann.[20]

Darüber hinaus nennt Zeitblom Augustinus als Beispiel für eine jüdisch-christliche Tradition, die das Lachen mit dem Teufel assoziiert und ebenfalls zu den Teufels*evocations* des Romans zählt.[21] Gerade derselbe Augustinus hatte jedoch der Musik eine wichtige Rolle attestiert: Sie wird in *De musica* als ein Weg zum Göttlichen beschrieben. Die Musik lässt sich dementsprechend nicht nur aufgrund technischer Eigenschaften wie der Enharmonik, sondern auch aufgrund ihrer doppelten Einordnung in die Sphäre des Dämonischen und des Göttlichen als zweideutig bezeichnen.[22]

Es existieren zahlreiche Beiträge, welche die Neigung der Hauptfigur zum Lachen als teuflische Symbolik interpretieren. Für Werner Röcke beispielsweise ist das Lachen „teuflischer Herkunft. Es ist ein Lachen der Überlegenheit und des

---

[19] Vgl. DF: 206: „Unter uns gesagt, macht die Harmonielehre mir [Leverkühn] viel Gähnens, da ich doch bei dem Kontrapunkt sofort *lebendig* werde“ (Herv. A. O.)

[20] Vgl. auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 223 (Fußnote 113) u. Kap. 9.

[21] Siehe DF: 128.

[22] Vgl. Aurelius Augustinus: De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Übers. u. hrsg. v. Frank Hentschel. Hamburg: Felix Meiner 2002.

Hochmuts, aber auch ein Lachen der sozialen Kälte und Isolation".[23] Somit macht Röcke auch auf die interdependente Verflechtung einzelner Teufels*evocations* aufmerksam, in diesem Fall: von Lachen, Kälte, Isolation und Hochmut; des Weiteren hebt er hervor, dass sich auch Hölle und Teufel „durch ihr satanisch-höhnisches Gelächter"[24] auszeichnen, das sich im „Pandämonium des Lachens" (DF: 548) der apokalyptischen Komposition niederschlägt. Auch für Rosemarie Puschmann ist es als Zeichen von Zwiespältigkeit (daher ist auch das Lachen zweideutig) mit dem Satanismus verbunden.[25] Bei Kaiser wird das Lachen, das nicht nur mit der Kälte, sondern auch mit der Migräne verknüpft wird, als Leitmotiv der Narration betrachtet,[26] das im Laufe der fiktiven Biographie intensiviert werde: Seinen teuflischen Ursprung bestätige auch der „Teufel" selbst.[27] Gerade auch Kaisers Auffassung vom Lachen als „Über-den-Dingen-Stehen[]"[28] ermöglicht eine Verknüpfung mit Leverkühns kritischem Verhalten der Gesellschaft gegenüber und öffnet daher die Tür zu einer anderen Interpretation dieser vermeintlichen Teufelssymbolik. Durch das Lachen, zu dem auch die parodistisch gefärbten Werke Leverkühns anregen, ist kritische Distanz und Reflexion möglich.

Leverkühn habe seine Neigung zum Dämonischen vom Vater, „ein[em] Spekulierer und Sinnierer" (DF: 31), geerbt und Zeitblom behauptet, dieses Spekulieren habe „mit Hexerei zu tun" (DF: 32). Diese Überzeugung wird vom Teufel bestätigt:

> O, dein Vater ist in meinem Maule gar nicht so fehl am Ort. Er hatt es hinter den Ohren, mochte immer gern die elementa spekulieren. Das Hauptwee [...] hast du doch auch von ihm... (DF: 343)[29]

[23]Röcke, Werner: Teufelsgelächter. Inszenierung des Bösen und des Lachens in der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) und in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Hans Richard Brittnacher u. Fabian Stoermer (Hrsg.): Der Schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 345–365, hier: S. 363. Bemerkenswert ist, dass auch Dante in der *Commedia* den Hochmut als Merkmal seiner Persönlichkeit anerkennt. Dieser intramediale Bezug verstärkt daneben die Auffassung Leverkühns als Apokalyptiker. Vgl. Alighieri, Dante: La commedia, Die göttliche Kömodie, II Purgatorio – Läuterungsberg. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2011, insb. Canto IX, S. 204–225.

[24]Ebd., S. 349.

[25]Siehe Puschmann: Magisches Quadrat, S. 172.

[26]Vgl. Kaiser: „… und sogar eine alberne Ordnung", S. 131 f.

[27]Siehe ebd., S. 133. Vgl. DF: 344: „[W]er's von Natur mit dem Versucher zu tun hat, immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße steht und immer versucht ist, zu lachen, wenn sie weinen, und zu weinen, wenn sie lachen".

[28]Ebd., S. 131.

[29]Die Entlehnung aus dem Volksbuch ist hier offensichtlich: Vgl. Historia: S. 7 und 15.

Nicht nur die Migräne hat der Protagonist von Jonathan Leverkühn. Sein Vater zeigt daneben eine Tendenz zum „Lächeln“ (DF: 24); bei Adrian Leverkühn handelt es sich aber um echtes Lachen und die Migräne ist viel ausgeprägter.

Laut Piccolo wird im Gegensatz zum Vater Leverkühns Mutter als positive Figur im Roman dargestellt:[30] Nicht zufällig ist sie diejenige, die Leverkühn bis zum Tode nahe bleibt und daher innerhalb der Christus-Metaphorik des Romans, die u. a. durch die intermedialen Bezüge auf Marienklagen und Stabat Mater verstärkt wird, für Maria steht.[31] Zeitblom beschreibt sie als eine gut aussehende Frau[32] und betont ihr Misstrauen gegenüber der Musik und dem Musiklehrer ihres Sohnes.[33] Dennoch sei gerade Leverkühns Musikalität von der Mutter geerbt:

> [I]ch [Zeitblom] spreche von ihrer schlichten, intellektuell durchaus anspruchslosen Person mit der Ehrerbietung, die die Überzeugung mir einflößt, daß das Genie des Sohnes der vitalen Wohlschaffenheit dieser Mutter viel zu danken hatte. (DF: 36)[34]

In Buchel, wo Leverkühns Eltern wohnen, gibt es außerdem zwei weitere Figuren, die „mephistophelische“ Züge tragen. Eine ist die „Stallmagd namens Hanne“ (DF: 39), die gern mit den Kindern singt und sie Kanons lehrt. Sie ist dafür verantwortlich, Leverkühn „mit einer ‚Musik‘ von etwas künstlicherer Bewegungs-Organisation in Berührung“ (DF: 47) zu bringen. Die andere Figur ist der „Hofhund Suso“ (DF: 40), der genau wie der Hund Kaschperl in Pfeiffering lachen kann.[35] Auch in Goethes *Faust* findet sich die Assoziation eines Hundes mit dem Teufel, da Mephistopheles zum ersten Mal in der Gestalt eines Hundes erscheint.[36]

Unter den Dozenten des deutschen Komponisten gibt es ebenfalls einige, die dämonische Züge zeigen oder sogar für Teufelsemissäre gehalten werden

[30] Siehe Piccolo: L’onnipotenza imperfetta, S. 226 (vgl. auch Fußnote 412).

[31] Vgl. Kap. 5.

[32] Vgl. DF: 36–40.

[33] Vgl. DF: 187: „Dennoch beobachtete ich [Zeitblom] während der zweieinhalb Tage, die ich einmal gleichzeitig mit ihm [Kretzschmar] und Adrian auf Buchel verbrachte, eine gewisse, durch Freundlichkeit nicht ganz verhüllte Gezwungenheit, Zurückhaltung, Ablehnung in ihrem [von Elsbeth Leverkühn] Verhalten gegen den Organisten […]“.

[34] Giovannini vertritt daher diesbezüglich eine andere Auffassung: Leverkühns faustischer Bestandteil sei von der Mutter geerbt worden. Vgl. Giovannini: Il patto col diavolo, S. 254.

[35] Siehe DF: 44 f.

[36] Siehe Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Texte. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2003, V. 1147, S. 58.

könnten. Einer davon ist der bereits zitierte Musiklehrer und Organist Wendell Kretzschmar, ein Mann von „deutsch-amerikanischen Eltern“ (DF: 75), „mit Rundschädel, einem gestutzten Schnurrbärtchen und gern lachenden braunen Augen“ (DF: 76). Züge, die teuflisch anmuten, sind also der Schnurrbart und die lachenden Augen.[37] Die Vorträge des Dozenten erweisen sich als komisch-grotesk, was – so der Erzähler – sowohl an den ausgewählten Themen als auch an seinem ausgeprägten Stottern liegt. Außerdem hat Kretzschmar Leverkühns Musikstudium zu verantworten und thematisiert in seinen Vorträgen das Versagen der traditionellen Kompositionsformen, das daher die Dringlichkeit einer revolutionären Lösung in den Vordergrund rückt. Ein Beispiel dafür ist der Vortrag über die Frage, „‚warum Beethoven zu der Klaviersonate opus 111 keinen dritten Satz geschrieben habe‘“ (DF: 79), der zudem wie im Fall der Zurücknahme der Neunten Symphonie erneut auf die Bedeutung der intramedialen Referenz auf Beethoven hinweist:[38]

> „Die Sonate“, so meine er [Kretzschmar] nicht diese nur, in c-moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt [...]. (DF: 85)

Diese Beobachtung ist wieder ein Bezug auf Adornos Schriften;[39] die Figur Kretzschmar selbst kann für eine Karikatur des Philosophen gehalten werden.[40] So Thomas Mann in der *Entstehung*:

> Dann spielte mir Adorno, während ich zuschauend bei ihm am Flügel stand, die Sonate opus 111 vollständig und auf höchst instruktive Art. Ich war nie aufmerksamer gewesen, stand am nächsten Morgen früh auf und widmete drei Tage einer eingreifenden Um- und Ausarbeitung des Sonatenvortrags, die eine bedeutende Bereicherung und Verschönerung des Kapitels, ja des Buches selbst bedeutete. In die poetisierenden Wort-Unterlegungen, mit denen ich das Arietta-Thema in seiner ursprünglichen und seiner volleren Schluß-Gestalt versah, gravierte ich, als versteckte Dankbarkeitsdemonstration, den Namen „Wiesengrund“, Adornos Vaternamen, mit ein. (Ent: 40)

---

[37] Vgl. auch Piccolo: L’onnipotenza imperfetta, S. 231 ff.

[38] Auch Rohrmoser meint, die Krise der Kunst beginne mit dieser Sonate. Vgl. Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 148.

[39] Vgl. Ent: 39 u. 1.2.

[40] Vgl. Börnchen: Kryptenhall, S. 156.

Ob sich das wirklich für eine Dankbarkeitsdemonstration halten lässt, sei hier aufgrund des karikaturistischen und grotesken Charakters des Erzählens dieser Musikvorträge in Frage gestellt.

Dämonische Züge tragen auch zwei Dozenten an der Universität in Halle, wo Leverkühn einige Semester Theologie studiert. Die Entscheidung der Hauptfigur, sich dem Theologiestudium zu widmen, kommt für Zeitblom und die Leser*innenschaft unerwartet, insbesondere nach seiner intensiven Beschäftigung mit der Musik in Kaisersaschern.[41] Diese Wahl, die Leverkühn vielleicht aus Hochmut trifft, wie der Erzähler vermutet,[42] erweist sich bald als prekär. Denn Leverkühn teilt den theologischen und politischen Radikalismus seiner Kommilitonen nicht: Kurz nach der Beschreibung der bereits erwähnten Diskussionen innerhalb des Winfriedskreises ahnt Zeitblom, dass sein Freund „das theologische Studium noch vor dem ersten Examen" (DF: 186) abbrechen wird. Der „Teufel" wird später diese Entscheidung loben:

> [A]ber du wolltest dich bald keinen Theologum mehr nennen, sondern legtest die Hl. Geschrift unter die Bank und hieltest es ganz hinfort mit den figuris, characteribus und incantationibus der Musik, das gefiel uns nicht wenig. (DF: 362)

Darüber hinaus trägt wahrscheinlich auch die Begegnung mit zwei seltsamen Dozenten zu dieser Entscheidung bei. Einer ist „der Systematik lesende Professor, Ehrenfried Kumpf" (DF: 141), der einen „pittoresk-altertümlichen Sprachstil[]" (DF: 142) hat und „Vertreter jenes Vermittlungs-Konservativismus mit kritisch-liberalen Einschlägen" (ebd.) ist, der für den Erzähler Gefahr läuft, „zur Dämonologie zu werden" (DF: 135). Zwar sind die Argumentationen des Professors eher progressiv, da er den Dogmatismus als die „intellektuelle Form des Pharisäertums" (DF: 143) betrachtet, doch auch nationalistisch: Der Professor ist tatsächlich „ein Bejaher der Kultur, – besonders der deutschen, denn bei jeder Gelegenheit entpuppte er sich als ein massiver Nationalist lutherischer Prägung" (ebd.).[43] Außerdem stehe er „mit dem Teufel auf sehr vertrautem, wenn auch natürlich gespanntem, Fuße" (DF: 144).

Der andere noch „dämonischere" Dozent ist Eberhard Schleppfuß, „eine kaum mittelgroße, leibarme Erscheinung, gehüllt in einen schwarzen Umhang, dessen er sich statt eines Mantels bediente" (DF: 146). Schleppfuß ist laut Zeitblom eine

---

[41] Vgl. DF: 120.

[42] Siehe DF: 121.

[43] Für Rohrmoser ist diese Figur geradezu eine „Karikatur Luthers". Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 166.

weitere Verkörperung jener Art von Theologie, die dazu neigt, zur Dämonologie zu werden. Er kennt sich mit der Manipulation von Begriffen sehr gut aus und spricht gern „von der Macht der Dämonen über das Menschenleben" (DF: 154). Die Versuchung ist für den Privatdozenten „keine Sünde, sondern […] eine Prüfung der Tugend" (DF: 155), und ihr *instrumentum*[44] die Frau. Die Antizipationen der späteren Ereignisse im Leben der Hauptfigur sind hier offensichtlich; darüber hinaus bezeichnet sich der Dozent als „Diener" (DF: 164) Leverkühns und/oder Zeitbloms,[45] was ein weiteres Indiz für die Betrachtung von Schleppfuß als Teufelsemissär sein könnte. Durch diese beiden Figuren soll Thomas Mann seinen Worten nach den Teufel „mehr und mehr Gestalt und Gegenwart" (Ent: 58) gegeben haben. Jedoch flieht Leverkühn aus dieser nationalistischen, zum Dämonischen neigenden Theologie, um „sich ganz der Musik in die Arme zu werfen" (DF: 190). Diese Flucht lässt vermuten, dass er mit diesem Bereich nichts mehr zu tun haben will. In diesem Kontext erscheint die Betrachtung der beiden Dozenten als Teufelsemissäre plausibler als die Leverkühns als Verkörperung Fausts: Sowohl bei Goethe als auch in der *Historia* interessiert sich Faust für diese Bereiche, um den Teufel beschwören zu können, was bei Thomas Mann nicht der Fall ist. Leverkühn widersteht folglich der Versuchung dieser beiden Dozenten und seiner Theologie-Kommilitonen.

Um die Liste der Teufelsemissäre zu vervollständigen, muss man auch vom Leipziger Dienstmann sprechen, der Leverkühn statt zu einem Gasthaus in ein Bordell führt, wo der Komponist Esmeralda begegnet.[46] Er sei

> so ein Kerl, einen Strick um den Leib, mit roter Mütze und Messingschild, im Wetterumhang, teuflisch redend wie alle Welt dahier mit gesträubtem Unterkiefer, sah meiner [Leverkühns] Meinung nach entfernt unserem Schleppfuß ähnlich von wegen des Bärtchens. (DF: 207)[47]

---

[44]Giovannini unterstreicht daneben die musikalische Bedeutung des vom Dozenten verwendeten Wortes. Vgl. Giovannini: Il patto col diavolo, S. 195 (Fußnote 19). Zweifellos wird durch diese intermediale Markierung die Verbindung zwischen der Musik und dem Dämonischem verstärkt.

[45]Die grammatikalische Struktur dieser Passage trägt zu ihrer Ambiguität bei, da man vermuten könnte, dass er nur Diener Leverkühns oder Zeitbloms oder Diener von beiden ist. Dies spricht für Kinzels These, Zeitblom sei ebenfalls ein Agent des Teufels. Siehe Kinzel, Ulrich: Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1988, S. 114.

[46]Für eine ausführlichere Analyse dieser Passage vgl. Kap. 8.

[47]Kaiser analysiert das Motiv des Lexems ‚rot', das mit dem Lachen, der Musik und dem Teufel verknüpft sei. Siehe Kaiser: „… und sogar eine alberne Ordnung", S. 136–140.

Darüber hinaus kann auch Leverkühns Freund Rüdiger Schildknapp der Figurenkonstellation zugeordnet werden, die den Komponisten zum Bösen führt. Schildknapps Augen haben die gleiche Farbe wie die Leverkühns[48] und trotz des scheinbar gesunden Aussehens neigt er zur Tuberkulose.[49] Auch Schildknapp mag lachen: „Nie habe ich [Zeitblom] ihn so viel lachen, und zwar Tränen lachen, sehen, wie beim Zusammensein mit Rüdiger Schildknapp“ (DF: 249).[50] Als letzte „teuflische“ Figur sei hier kurz Baptist Spengler erwähnt, den Leverkühn in München im Hause Rodde kennenlernt und mit dem er sich trotz Warnungen von Ines Rodde, die ihm gegenüber ihr Misstrauen hinsichtlich Spengler offen anspricht, gern unterhält. Spengler, „aus Mitteldeutschland gebürtig, mit sehr starkem blonden Schnurrbart“ (DF: 290), sei „ein skeptischer Weltmann, vermögend, wenig arbeitend, hypochondrisch, belesen, stets lächelnd im Gespräch und rasch mit den Augen blinzelnd“ (ebd.). Bereits dieses Zitat reicht aus, um einige teuflische Züge identifizieren zu können, nämlich den Bart, das Lachen und in diesem Fall auch die „blinzelnd[en]“ (ebd.) Augen: Es wundert nicht, dass er in Palestrina vom „Teufel“ selbst als „Esmeraldus“ (DF: 339) und demnach als sein Emissär bezeichnet wird.

Neben der Auflistung von möglichen Teufelsemissären im Roman, die einige in die Sphäre des Dämonischen einordbare Motive und äußerliche Figurenmerkmale wie das Lachen, die Krankheit, den Schnurrbart, den Mantel aufweisen, gibt es eine zweite Auflistung, nämlich die von Städten: Ihre Beschreibung lässt ebenfalls dämonische Motive sichtbar werden. Zunächst sei die Stadt Leipzig erwähnt, wo Leverkühn vom „teuflischen“ Dienstmann zu Esmeraldas Bordell gebracht wird.[51] In Leipzig, „[c]entrum musicae, centrum des Druckwesens und der Buchgremplerei“ (DF: 205), „reden die Leute überaus teuflisch gemein“ (ebd.). In der Luft von Kaisersaschern sei dann auch „etwas hängengeblieben von der Verfassung des Menschengemütes in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, Hysterie des ausgehenden Mittelalters, etwas von latenter seelischer Epidemie“ (DF: 57 f.): An sie erinnert die *Apocalipsis cum figuris*[52] und auf sie verweist der „Teufel“ im Teufelsgespräch („Wenn du den Mut hättest, dir zu sagen: ‚Wo

---

[48] Vgl. DF: 250.

[49] Vgl. DF: 247.

[50] Dass Zeitbloms Beschreibung dieser Figur von Eifersucht diktiert ist, wird später auch in Kap. 7 angesprochen. Siehe auch Giovannini: Il patto col diavolo, S. 222.

[51] Siehe Rudloff, Holger: Hetaera esmeralda: Hure, Hexe, Helferin. Anklänge ans Märchenhafte und Sagenmäßige in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Bluhm, Lothar u. Heinz Rölleke (Hrsg.): „Weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen‘ soll“. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Trier: WVT 2001, S. 400–413.

[52] Vgl. DF: 515.

ich bin, da ist Kaisersaschern'", DF: 330). Der „Teufel" macht somit deutlich, dass Kaisersaschern nicht nur eine fiktive Stadt in der Narration, sondern auch Bestandteil von Leverkühns Identität und ein metaphorisch aufgeladener Raum ist. Hier intensiviert Leverkühn die Auseinandersetzung mit der Musik. Auch in München, dem Gründungsort der NSDAP, äußern sich die Teufels*evocations* in Form einer „Gemütskrankheit", die politisch und musikalisch in der Konvention verharrt und so auf die Sterilität der Kunst[53] verweisen:

> Wovon ich [Zeitblom] spreche, ist das München der späten Regentschaft, nur vier Jahre noch vom Kriege entfernt, dessen Folgen seine Gemütlichkeit in Gemütskrankheit verwandeln und eine trübe Groteske nach der anderen darin zeitigen sollten, – diese perspektivenschöne Hauptstadt, deren politische Problematik sich auf den launigen Gegensatz zwischen einem halb separatistischen Volkskatholizismus und einem lebfrischen Liberalismus reichsfrommer Observanz beschränkte [...]; München mit seiner stehengebliebenen Wagnerei [...]. (DF: 295 f.)

Was die Räume angeht, so muss auch das Lexem ‚ungarisch' erwähnt werden: Kaiser weist darauf hin, dass es aufgrund der ungarischen Frau von Tolna und weiterer textueller Indizien, z. B. des Geschlechtsverkehrs von Leverkühn mit Esmeralda (also des „Teufelspaktes") in der damals zum Königreich Ungarn gehörenden Stadt Pressburg (heute: Bratislava), mit dem Dämonischen verknüpft ist.[54]

Ein weiterer, wichtiger Raum des Romans, der häufig im Werk Thomas Manns auftaucht, ist zweifelsohne der italienische. Dass dieser in *Doktor Faustus* mit dem Dämonischen verknüpft ist, scheint alleine von der Feststellung bestätigt zu sein, dass das Teufelsgespräch nahe Rom, und zwar in Palestrina, stattfindet. Die Analyse dieses Raumes ermöglicht, auf weitere Teufels*evocations* sowie auf das Teufelsgespräch und auf die Darstellung des „Teufels" selbst einzugehen. Auffällig scheint zunächst die Wahl des Ortes, wo Leverkühns Gespräch mit dem Teufel stattfindet. Palestrina ist in der italienischen Kultur dank des Musikers Giovanni Pierluigi da Palestrina bekannt, jedoch generell ein ungewöhnliches Urlaubsziel. Innerhalb des Schaffens der Gebrüder Mann spielt die Stadt aber eine bedeutende Rolle, da Heinrich an diesem Ort den Roman *Die Kleine Stadt* ansiedelt:[55] Dies

---

[53] Vgl. Kap. 5.

[54] Vgl. Kaiser: „… und sogar eine alberne Ordnung", S. 134 f.

[55] Siehe Mann, Heinrich: Die kleine Stadt. Leipzig: Insel-Verlag 1909.

kann auf die biographische Reminiszenz zurückgeführt werden, dass die beiden Brüder 1895–1897 lange Sommermonate in Palestrina verbrachten.[56]

Im Gegensatz zum Roman seines Bruders scheint Palestrina und im Allgemeinen Italien im Gesamtwerk Thomas Manns eine ambivalente Konnotation zu erhalten: Das Land wird nicht wie bei Goethe als Mythos dargestellt, sondern dämonisiert, denn – so Erwin Koppen – „nicht selten zeigt sich der Tod (oder ist er der Teufel?) auch italienisch gewandet“.[57] Koppen weist zudem darauf hin, dass Thomas Mann oft eine ikonoklastische Technik der literarischen Darstellung anwendet, die auf der Zerstörung von Klischees, Stereotypen und Mythen basiert.[58] In *Doktor Faustus* wird diese Verknüpfung von Palestrina mit dem Dämonischen von einer intramedialen Referenz des Erzählers bekräftigt, dass die Stadt „von Dante im 27. Gesange des Inferno erwähnt“ (DF: 308) wird und zwar in Verbindung mit der Geschichte von Guido da Montefeltro.[59] Zudem berichtet Zeitblom von den im Zentrum und Süden Italiens nicht unüblichen schwarzen Schweinen, die in Palestrina herumlaufen und ebenfalls mit dem Dämonischen verknüpft sind.[60] Während der erneute Bezug auf Dante – ohne Zweifel ein Hypotext von *Doktor Faustus* – die Teufels*evocations* verstärkt, verlieren diese durch die intermediale Einzelreferenz auf den Komponisten Palestrina an Bedeutung. Zur Zeit der Gegenreformation bewies er, etwa durch die *Missa Papae Marcelli*, dass die kontrapunktische Musik das Verständnis von heiligen Texten

[56] Thomas Mann soll tatsächlich wie Leverkühn auch in der Casa Manardi übernachtet haben; eine Engländerin soll vom Teufel gesprochen haben und dieses Gespräch die Ursache einer ähnlichen Vision des Satans seitens des Schriftstellers gewesen sein. Vgl. Koppen, Erwin: Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze im erzählenden Werk Thomas Manns. In: Arcadia 16 (1981) H. 1–3, S. 151–167 (insb. S. 161 u. 165); Kerényi, Karl: Thomas Mann und der Teufel in Palestrina. In: Die neue Rundschau 73 (1962) H. 2+3, S. 328–346 (insb. S. 341).

[57] Ebd., S. 156. Zum Thema ‚Thomas Mann und Italien‘ vgl. auch: Jonas, Ilsedore B.: Thomas Mann und Italien. Heidelberg: Winter 1969; Ognibene, Fabio: Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008; Mazzetti, Elisabetta: Thomas Mann und die Italiener. Frankfurt am Main: Lang 2009.

[58] Siehe ebd., S. 166.

[59] Siehe Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Nachdichtungen von Felix Zielinski mit einem Geleitwort von Walter Goetz. Erlangen: Dipax-Verlag 1950, Hölle XXVII, S. 145–149.

[60] Vgl. Kerényi: Thomas Mann und der Teufel in Palestrina, S. 341; Giovannini: Il patto col diavolo, S. 200 (Fußnote 38).

nicht verhinderte.[61] Einerseits betont diese Referenz noch einmal die zweideutige Verbindung der Musik nicht nur mit dem Dämonischen, sondern auch mit dem Himmlischen, andererseits verweist dies erneut auf Leverkühns Faszination für den Kontrapunkt und stellt daher die Auffassung in Frage, er sei allem gegenüber gleichgültig.[62] Durch die impliziten Referenzen auf die katholische Kirche, auf die sowohl der intermediale Bezug auf Palestrina (siehe eben die *Missa Papae Marcelli*) als auch der intramediale auf Dante[63] verweisen, wird der Raum auch religiös konnotiert: Hier spielt der Katholizismus und nicht mehr der Lutheranismus die Hauptrolle. Dieser zeichnet sich ebenfalls durch seine Zweideutigkeit aus, zum einen als Mäzen der Kunst, der allerdings keineswegs alles akzeptiert, und daher Konkurrent des „Teufels", zum anderen als (bei Dante) Institution nicht ohne korrupte Oberhäupter. Die Nähe zu Rom konnotiert den Raum jedoch auch politisch: Auf der Deutungsebene der – so Thomas Mann in einem Brief an Oppenheimer – „faschistische[n] Intoxikation der Völker"[64] wird hier auf die ‚Achse Berlin-Rom' angespielt, die zwischen den im Roman nie namentlich erwähnten Diktatoren Italiens und Deutschlands geschlossen wurde. So wird durch den indirekten Bezug auf den Papst und an anderen Textstellen des Romans durch den Bezug auf Luther die Schuld beider Konfessionen bezüglich ihrer Einstellung zum Faschismus betont.[65] Es ist eine komplexe Verflechtung

---

[61] Siehe Crawford, Karin L.: Exorcising the Devil from Thomas Mann's *Doktor Faustus*. In: German Quarterly 76 (2003) H. 2, S. 168–182, hier: S. 172. Zu Palestrina vgl. Heinemann, Michael: Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag 1994; Bianchi, Lino: Giovanni Pierluigi da Palestrina. Paris: Fayard 1994. Thomas Mann konsultierte das Buch von Eckstein für die Biographie des Komponisten: vgl. TB2: 01.09.1945, S. 248 u. Schmidt-Schütz, Eva: *Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild (Thomas-Mann-Studien Bd. 28). Frankfurt am Main: Klostermann 2003, S. 165.

[62] Kretzschmar lässt Leverkühn im Rahmen seiner Klavierausbildung auch „vierstimmige Psalmen von Palestrina spielen". Vgl. DF: 110. Die wiederholte Einzelreferenz auf den italienischen Komponisten macht deutlich, dass es sich um kein zufälliges Textelement handelt.

[63] Vgl. noch einmal die Geschichte von Guido da Montefeltro im Canto XXVII (siehe z. B. „Hätt jener Papst", Alighieri: Die göttliche Komödie, Hölle, V. 70, S. 146).

[64] Briefe 3: 591 f., 12.02.1949.

[65] Vgl. Piccolo: L'onnipotenza imperfetta, S. 239. Thomas Mann schreibt über das Teufelsgespräch: „Das stärkste darin ist wohl die Beschreibung der Hölle (Gestapokeller)" (TB2: 20.02.1945, S. 165). Die Stadt Palestrina verweist auch auf Hans Pfitzners Oper *Palestrina* (1915): Thomas Mann soll Pfitzners Oper mit Bewunderung betrachtet haben, Pfitzner zählt aber zu den Unterzeichnenden des Briefes *Protest der Richard-Wagner-Stadt*

von Religion, Politik und Musik, die sich unter dem Namen der Stadt subsumieren lässt und die zugleich jener deutschen Sehnsucht nach Italien seit Goethe ebenfalls eine gewisse Zweideutigkeit verleiht: Der „Teufel“, der Leverkühn dazu auffordert, nur auf Deutsch zu reden, der allerdings gleich danach ursprünglich aus anderen Sprachen stammenden Wörter wie „Paletot“, „Plaid“ und „Gentleman“ (DF: 326) verwendet,[66] will auf das „schöne[] Lande Italia“ (DF: 331), wo er „schöne Geschäfte“ (ebd.) hat, nicht verzichten.

Bereits in Dantes Canto ist die Rede von „teuflischen Gestalten“:[67] Im Teufelsgespräch hat man es nicht nur mit einem Teufel, sondern mit drei teuflischen Gestalten zu tun. Die erste Gestalt beschreibt Leverkühn – Zeitblom soll hier ein nachgelassenes Dokument von ihm abgeschrieben haben – wie folgt:

> Ist ein Mann, eher spillerig von Figur, längst nicht so groß wie Sch.,[68] aber auch kleiner als ich – eine Sportmütze übers Ohr gezogen, und auf der andern Seite steht darunter rötlich Haar von der Schläfe hinauf; rötliche Wimpern auch an geröteten Augen, käsig das Gesicht, mit etwas schief abgebogener Nasenspitze [...]. Ein Strizzi. Ein Ludewig. Und mit der Stimme, der Artikulation eines Schauspielers. (DF: 327)

Leverkühn erwähnt hier als Erstes das Geschlecht des „ersten Teufels“, der eine Mütze wie der Leipziger Dienstmann, allerdings in diesem Fall eine Sportmütze, trägt. Das „teuflische“ Lexem ‚rot‘ tritt mehrfach auf; des Weiteren redet und sieht der Teufel wie ein Schauspieler aus,[69] der vor allem über Zeit spricht und Leverkühn Zeit verkaufen will.[70] Die zweite Gestalt des Teufels als „Intelligenzler, der über Kunst, über Musik, für die gemeinen Zeitungen schreibt, ein Theoretiker und Kritiker, der selbst komponiert“ (DF: 347), lässt sofort an Theodor Wiesengrund Adorno denken. Der „zweite Teufel“ hat „einen weißen Kragen um und einen Schleifenschlips, auf der gebogenen Nase eine Brille mit Hornrahmen“ (ebd.) und „feucht-dunkle, etwas gerötete Augen“ (ebd.), zitiert offensichtlich aus der

---

München, der Mann zum Exil zwang. Siehe auch Vaget: Seelenzauber, S. 203–237 u. Lörke: Die Verteidigung der Kultur, S. 97–112 und 150–161.

66 Und später sogar die Notennamen auf Italienisch erwähnt: siehe DF: 363.

67 Alighieri: Die göttliche Komödie, Canto XXVII, V. 112, S. 148.

68 Diese Abkürzung könnte sich auf Schildknapp beziehen, der sich in Palestrina mit Leverkühn befindet, aber auch auf Schleppfuß, der auch in der Beschreibung des Leipziger Dienstmannes erwähnt wird. Auch besteht die Möglichkeit, dass sich hier Leverkühn auf den „teuflischen“ Geiger Schwerdtfeger bezieht.

69 Siehe auch DF: 328: „ruhig und überzeugend wie ein Schauspieler lachend“.

70 Vgl. etwa DF: 332.

Philosophie der Neuen Musik[71] und spricht gerne von Beethoven.[72] Die Bezüge auf Adornos Werk und Biographie sind schwer zu übersehen; es scheint ein ironischer Zufall zu sein, dass gerade die Texte von Adorno, der laut Manzoni in seinen Schriften einen Teufel sucht,[73] in der Rede des zweiten Teufels zitiert werden.[74] Den „dritten Teufel" beschreibt Leverkühn folgendermaßen:

> Ein geteiltes Bärtchen am Kinn ging ihm beim Reden auf und ab, und überm offenen Munde, drin kleine scharfe Zähne sich sehen ließen, stand ihm das spitzgedrehte Schnurrbärtchen strack dahin.
>
> Mußt ich doch lachen in meiner Frostvermummung ob seiner Metamorphose ins Altvertraute.
>
> „Ganz ergebener Diener!" sag ich. (DF: 327)

Die dritte Gestalt des Teufels erinnert Leverkühn an Schleppfuß; der Komponist redet ihn auch mit seinem typischen Gruß an. Es wundert daher nicht, dass diese teuflische Gestalt theologische Fragen nach dem Aussehen der Hölle und den Auswegen aus der Verdammnis mittels der *contritio* anspricht.[75] Kurz bevor

---

[71] Siehe z. B.: „wie in der vorliberalen Ära hängt die Möglichkeit der Produktion weithin vom Zufall der Mäzenatengunst ab" (DF: 349). Vgl. PhnM: 29. Zum Thema siehe auch: Valk, Thorsten: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt am Main: Klostermann 2008.

[72] Michael Maar sieht in der Figur des Teufels aufgrund des Kragens, des Schleifenschlips und des Grübchens auch Gustav Mahler. Siehe Maar, Michael: Der Teufel in Palestrina. Neues zum *Doktor Faustus* und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 30 (1989), S. 211–247, hier: S. 214. Maar unterstreicht auch die Ähnlichkeit zwischen Leverkühn und Mahler (S. 237) und Kretzschmar und Mahler (S. 236).

[73] Siehe dazu Manzoni: Adorno e la musica negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia, S. 257.

[74] Vgl. Pfleger, Karl: Thomas Mann, der Teufel und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Nur das Mysterium tröstet. Frankfurt am Main: Josef Knecht 1957, S. 285–291. Adornos Philosophie stellt jedoch nicht die einzige Quelle des Teufelsgesprächs in Palestrina dar. Adrian Del Caro unterstreicht u. a. die Zusammenhänge mit Fjodor Dostojewskis Roman Die Brüder Karamasow, in dem Iwan ebenfalls auf einem Sofa gegenüber dem Teufel sitzt, nicht zugeben will, dass er mit ihm spricht, und von ihm angeekelt ist. Vgl. Del Caro, Adrian: The Devil as Advocate in the Last Novels of Thomas Mann and Dostoevsky. In: Orbis Litterarum 43 (1988) H. 2, S. 129–152, hier: S. 134 f. Erwin macht daneben auf die „Nietzschean undertones" des Gesprächs aufmerksam: In seiner Analyse ist der Teufel Befürworter des Dionysischen auf dem Weg über die Barbarei. Erwin: Rethinking Nietzsche, S. 290.

[75] Siehe DF: 357–361.

Leverkühn fast ohnmächtig wird und dann auf dem Sofa den Freund Schildknapp sitzen sieht, erscheint wieder „das Mannsluder, der käsige Ludewig in der Kappe, mit roten Augen" (DF: 362), also der erste, pragmatische Teufel, der die Bedingungen des durch den Geschlechtsverkehr mit Esmeralda unterschriebenen Paktes, darunter das Liebesverbot, bespricht.

Die vorigen Ausführungen konnten zeigen, dass sich Teufels*evocations* auf verschiedenen Ebenen der Analysen identifizieren lassen, z. B. in Bezug auf Figuren, Motive und Städte. Diese Indizien sprechen zugleich für und gegen die Präsenz eines Teufels im Roman und sind folglich zweideutig. Solche Zweideutigkeiten soll der folgende Teil näher beleuchten.

6.1.2 Zweideutigkeit(-en)

Zunächst einmal sei hier der Beobachtung Aufmerksamkeit geschenkt, dass in den in Palestrina angesiedelten Kapiteln die Zahl zwei dominiert. Lexikalisch-rhetorisch lässt sich das an *geminationes* wie „endlich, endlich" (DF: 324) oder an den Ausrufen von Mitgliedern der Familie Manardi, etwa „Bevi, bevi!" (DF: 325), feststellen. Auch in Zeitbloms Beschreibung von Leverkühns Dokument taucht die Zahl zwei mehrfach auf. Es handele sich um ein „Zwiegespräch" (DF: 323), das Leverkühn auf ein Stück Notenpapier niedergeschrieben haben soll, das wie folgt aussieht: „Es fallen immer zwei Zeilen auf das obere Fünfliniensystem und zwei auf das Baß-System; aber auch der weiße Raum dazwischen ist durchweg mit je zwei Schreibzeilen ausgefüllt" (DF: 324). Weiters wird die Zahl in Leverkühns Beschreibung des Raumes, wo mit großer Wahrscheinlichkeit das Teufelsgespräch stattfand, genannt: dies sei ein „zweifenstrige[r] Wohnraum" (DF: 308).[76] Darüber hinaus kristallisieren sich im Roman und in den Ausführungen der vorliegenden Studie verschiedene Binäroppositionen, etwa die Kälte des Teufels und der Hölle vs. die Wärme der Hölle und der „Flammen der Produktion" (DF: 335) sowie die himmlische vs. die teuflische Musik. Man könnte denken, die herrschenden Zweideutigkeiten der in Palestrina angesiedelten Kapitel (Walter Benjamin verbindet Zweideutigkeiten mit dem Dämonischen)[77] seien in der Gestalt des Teufels nicht

---

[76] Vgl. auch Alighieri: Die göttliche Komödie, Hölle, Canto XXVII: „sinds doch der Schlüssel zwei, / Die Coelestin sich beinah ließ entwinden", V. 104 f., S 147.

[77] Vgl. Axer, Eva: Alldeutig, zweideutig, undeutig. Walter Benjamins ‚Bezwingung' dämonischer Zweideutigkeit im Kraus-Essay. In: Friedrich, Lars (Hrsg.): Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe. München: Fink 2014, S. 325–343, hier: S. 326. Auch Rohrmoser betrachtet Dämonen als „ambivalente Mächte, die

berücksichtigt worden, da sich dieser durch seine drei Gestalten auszeichnet. Dennoch kehrt am Ende des Gesprächs die erste Gestalt zurück und stellt folglich die Zahl vier, das Vielfache von zwei, in den Vordergrund; allerdings interagiert Leverkühn im Kapitel insgesamt mit vier Figuren bzw. mit vier unterschiedlichen Stimmen, da am Ende des Gesprächs Schildknapp auf dem Sofa sitzt und mit Leverkühn redet. Auf vielen Ebenen der narratologischen Analyse versucht das Medium der fiktionalen Schrift, die Zweideutigkeit des temperierten musiktonalen Systems zu reproduzieren.

Aufgrund dieser Zweideutigkeiten lässt sich das Teufelsgespräch und Thomas Manns Roman im Allgemeinen keineswegs eindeutig interpretieren. Wie ist der „Teufel", der aus diesem Grund in dieser Studie oft in Anführungszeichen angegeben wird, zu klassifizieren: Als Figur? Als Symbolik? Als beides? Weder als Figur noch als Symbolik? Diese Fragen verknüpfen sich mit Fragen nach der Klassifikation des Romans selbst. Sieht man den Teufel nicht als Romanfigur, dann wird die Definition des Werkes als Bearbeitung des Faust-Stoffes in Frage gestellt; im umgekehrten Fall kann Manns Roman unproblematisch der Faust-Tradition zugeordnet werden. Auch in den Interpretationen des Werkes zeigt sich eine gewisse Zweideutigkeit, obwohl besonders in puncto Teufelsproblematik zahlreiche Auslegungen vorliegen, die sich nicht so dichotomisch etikettieren lassen. Im Folgenden sei auf einige Positionen eingegangen. Hannum, die *Doktor Faustus* als den letzten Faust-Roman betrachtet, stellt 1974 die These ins Zentrum ihrer Analyse, der Teufelspakt stelle die Selbst-Opferung Leverkühns dar.[78] Impliziert sei dies im Befehl des Teufels „Du darfst nicht lieben" (DF: 363); Leverkühn erscheine auf verschiedenen Ebenen als ein Selbstopfer, da er seine psychische und physische Gesundheit sowie sein Glück opfert.[79] Hannum verbindet diese Selbstopferung mit Nietzsches Konzept vom Übermenschen, denn Leverkühn, der gegenwärtige Mensch, mache Platz für den zukünftigen.[80] Diese Position könnte man auch mit Deleuzes und Guattaris Auffassung, der Teufelspaktes sei ein masochistischer Vertrag, in Verbindung bringen.[81] Auch Rohrmoser interpretiert 2005

auf rational nicht nachvollziehbare Art und Weise zwischen teuflischem und göttlichem ‚Wesen' changieren". Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 102.

[78] Siehe Hannum, Hildegarde: Self-Sacrifice in *Doktor Faustus*. Thomas Mann's Contribution to the Faust Legend. In: Modern Language Quarterly 35 (1974) H. 3, S. 289–301.

[79] Vgl. ebd., S. 293.

[80] Siehe ebd., S. 294.

[81] Vgl. Deleuze u. Guattari: Kafka, S. 91.

die Figur Leverkühns als Opfer: „Das Schicksal Adrian Leverkühns ist ein Stellvertreterschicksal. Er steht für die Not und das Leiden der Zeit";[82] zudem ist Corbineau-Hoffmann zufolge (1995) Leverkühn nicht Urheber seiner Werke, sondern ihr Opfer.[83] Diese Interpretationen verweisen auf die Deutungsperspektive der *imitatio Christi*.[84]

Gegen diese Perspektive spricht aber die Tatsache, dass sich Leverkühn „mit voller Absicht"[85] infiziert. Dies kommt etwa in der Oper Giacomo Manzonis durch Esmeraldas insistente Wiederholung der Worte „Guardati dal mio corpo"[86] – „Hüte dich vor meinem Körper" –[87] deutlich zum Ausdruck. Die Versuchung Satans sei also im Roman nicht gescheitert und die Begegnung mit dem Bösen die Konsequenz einer „Wunschdisposition"[88] Leverkühns – so Röcke 2000 im in Unterabschnitt 6.1.1 erwähnten Aufsatz zum Lach-Motiv in *Doktor Faustus*.

Del Caro untersucht 1988 die Wichtigkeit der Rolle des Teufels: „[W]hat makes the devil useful to an author is the impunity with which the devil is allowed to speak".[89] Da Del Caro den Satan für einen Advokaten hält, könne der Autor – eine gewisse *biographical fallacy* der Untersuchung lässt sich hier nicht übersehen – durch diese Figur auch die von ihm nicht geteilten Ansichten verteidigen.[90] Die Originalität dieser These besteht aber darin, dass der Satan als ein dialektisches Mittel angesehen und dementsprechend die alternative Bezeichnung des Teufelsgesprächs als Teufelsprozess vorgeschlagen wird.

Die bisher vorgestellten Positionen gehen von der Annahme aus, der Teufel sei eine Figur von *Doktor Faustus*. Auch Thomas Mann leugnet dies in seinen Schriften nicht: In den Tagebüchern bezieht er sich beispielsweise explizit auf diese Figur[91] und betont die Bedeutung der Motive aus der Faustsage für die Montage-Technik des Werkes.[92]

Es gibt einige Argumente, die für eine gewisse Skepsis gegenüber der möglichen Definition als Faust-Roman sprechen. Das erste ist, dass die Art von

[82] Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 110.
[83] Corbineau-Hoffmann: Umkehrungen, S. 239.
[84] Vgl. Kap. 5.
[85] Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 129.
[86] Vgl. M-DF: 16–25.
[87] Vgl. DF: 225.
[88] Röcke: Teufelsgelächter, S. 348.
[89] Del Caro: The Devil as Advocate, S. 130.
[90] Siehe ebd., S. 131.
[91] Vgl. z. B. TB2: 05.08.1944, S. 88.
[92] Vgl. TB2: 31.01.1944, S. 16.

Syphilis, an der die Hauptfigur leidet, zur Demenz führen kann. Thomas Mann hatte sich über die Spirochaeta pallida informiert: „Gelesen in ‚Syphilis des Zentralnervensystems'",[93] liest man in den Tagebüchern. Infolgedessen könnte Satans Vision in Palestrina eine Konsequenz des mit der Krankheit verbundenen Deliriums sein, da die Ansteckung schon stattgefunden hat. Dies vermutet Adrian Leverkühn selbst im Teufelsgespräch:

> Viel wahrscheinlicher ist es, daß eine Krankheit bei mir im Ausbruch ist und ich den Fieberfrost, gegen den ich mich einhülle, in meiner Benommenheit hinausverlege auf eure Person und euch sehe, nur um in euch seine Quelle zu sehen. (DF: 328)[94]

Viele weitere textuelle Indizien weisen auf eine Art Rollenspiel hin, bei dem am Ende die Person „nicht mehr weiß, wer oder was das Ich ist"[95] und das Vietta unter dem Begriff der „Subjektdissoziation"[96] subsumiert.[97] Auch in Leverkühns Abschiedsrede, die ihn ebenfalls mit der Figur Fausts assoziieren soll, häufen sich die textuellen Indizien für ein psychisches Delirium.[98] Maar plädiert 1989 wie Vietta für die Idee eines Rollenspiels im Teufelsgespräch und definiert den Teufel wie folgt:[99]

> Reflektierte Präsenz, wie wir annehmen dürfen, wenn wir nicht daran, daß Thomas Mann im Ernst an den Leibhaftigen glaubte, unsererseits ernsthaft glauben wollen, sondern eher überlegen: ob er nicht im fünfundzwanzigsten Kapitel einen dreiteiligen Spiegel aufklappt, der Leverkühn wenig schmeichelhafte Aspekte seiner Person entgegenwirft, in dessen Mittelfeld der Gespiegelte sich aber noch am wenigsten entstellt finden wird?

Das zweite Argument verknüpft die Forschungsliteratur mit der säkularisierten Perspektive von *Doktor Faustus*[100] und mit der Religiosität Thomas Manns: In

---

[93] TB2: 17.01.1944, S. 10.

[94] Siehe auch Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 175.

[95] Vietta, Silvio: Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne. In: Anz, Thomas (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart (u. a.): Metzler 1994, S. 9–20, hier: S. 15.

[96] Ebd. (allerdings in Bezug auf die literarische Frühmoderne).

[97] Vgl. auch DF: 328: „Ihr sagt lauter Dinge, die in mir sind und aus mir kommen, aber nicht aus euch".

[98] Vgl. Kap. 5, insb. Manzonis Vertonung (5.2.1.4), in der dieser Aspekt besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

[99] Maar: Der Teufel in Palestrina, S. 237.

[100] Vgl. Kap. 4.

Piccolos Monographie, *L’onnipotenza imperfetta* (2010), wird Thomas Mann für den laizistischen Humanisten *par excellence*[101] gehalten; auch Crawford ist in ihrem Aufsatz (2003) der Auffassung, der Schriftsteller überwinde in *Doktor Faustus* die Mythen und Symbole der literarischen Vergangenheit dank eines „secular modernism“.[102] Dies scheint auch Manns Auffassung von Nietzsches Religiosität zu entsprechen, auf die sich der Nietzsche-Roman beziehen könnte:[103]

> Die überkonfessionelle Religiosität, von der er spricht, kann ich mir nicht anders vorstellen als gebunden an die Idee des Menschen, als einen religiös fundierten und getönten Humanismus, der vielerfahren, durch vieles hindurchgegangen, alles Wissen ums Untere und Dämonische hineinnähme in seine Ehrung des menschlichen Geheimnisses.

Auch der Begriff der Zweideutigkeit könnte wohl ein intramedialer Bezug auf Nietzsche sein, der in seinem Werk – so Vietta – „den Begriff der ‚Zweideutigkeit‘ der Moderne exponiert“.[104]

Diese Säkularisierung des Faust-Stoffes werde in *Doktor Faustus* so weit geführt, dass es sich für Crawford überhaupt nicht lohnt, einen Teufel hineinzudeuten: „[I]t is time we exorcise the devil from Mann’s *Doktor Faustus* because there is no devil in the novel“,[105] stellt sie lapidar fest. Pfleger war bereits 1957 der gleichen Auffassung: „Der Teufel und sein metaphysisches Korrelat“[106] glänze im Roman „durch vollkommene Abwesenheit“.[107] Käte Hamburger versucht, eine Erklärung zu liefern, wieso es so schwierig sei, den Roman als eine Bearbeitung des Faust-Stoffes zu lesen:[108]

> In der Tat bietet der Roman das eigentümliche Phänomen dar, daß wir den modernen Komponisten Adrian Leverkühn keineswegs als einen Faust erleben, seine

---

[101] Siehe Piccolo: L’onnipotenza imperfetta, S. 269.

[102] Crawford: Exorcising the Devil, S. 180. Ganz anderer Auffassung ist Rohrmoser: *Doktor Faustus* sei „eines der christlisten und theologischsten Werke des zwanzigsten Jahrhunderts“. Rohrmoser: Dekadenz und Apokalypse, S. 178.

[103] GW 19.1: 225. Vgl. auch TB3: 04.06.1946, S. 7: „Über Nietzsches Atheismus, der eine religiöse Sonderform“.

[104] Vietta: Zweideutigkeit der Moderne, S. 9.

[105] Crawford: Exorcising the Devil, S. 168.

[106] Pfleger: Der Teufel und Adorno, S. 287.

[107] Ebd.

[108] Hamburger: Anachronistische Symbolik, S. 311.

menschliche Existenz und künstlerische Situation durchaus unabhängig von einem Faustmuster verstehen können.

Die Leser*innenschaft neigt Hamburger zufolge nicht nur dazu, einen Gegenentwurf zu Zeitbloms unzuverlässiger Darstellung der Ereignisse zu erstellen, sondern stellt auch Paratexte des Romans (vor allem den Titel selbst) und Kommentare des Autors automatisch in Frage.

Wie aber soll man das Teufelsgespräch interpretieren, wenn man es mit keinem Faust-Roman zu tun hat? Laut Hamburger als eine „dichterische Produktion Leverkühns";[109] Crawford stimmt dieser Interpretation zu und glaubt, das Teufelsgespräch sei in der Tat ein Fragment für die *Weheklag*:[110] Im Kapitel vor dem Teufelsgespräch erfährt die Leser*innenschaft durch Zeitblom, dass Leverkühn an der Vertonung von Shakespeares Komödie *Love's Labour's Lost* in Palestrina arbeitet. Dabei werden nicht nur inhaltliche Entsprechungen zum Teufelsgespräch sichtbar, etwa die Präsenz eines Königs und dreier Gefährten, die sich mit den drei Teufelsgestalten vergleichen lassen, oder der Verzicht auf die Liebe, bei Shakespeare zugunsten der intensiven Beschäftigung mit der Philosophie, in *Doktor Faustus* hingegen mit der Musik.[111] Vielmehr ähnelt das Teufelsgespräch auch dem komisch-grotesken Charakter von Shakespeares Stück, der in Manns Roman ebenfalls erkennbar wird, z. B. an der Tatsache, dass der eine Sportmütze (!) tragende Teufel seinem Gegenüber dazu auffordert, auf Deutsch zu reden, obwohl er selbst ständig die Sprache wechselt. Gleichwohl könnte das Teufelsgespräch eine reine Erfindung des unzuverlässigen Erzählers sein: Beispiele seiner Unzuverlässigkeit sind allemal zu finden, man braucht nur daran zu denken, dass Zeitblom wieder nicht anwesend war und dass er das Dokument mit zitternder Hand aus einem undatierten Notenpapier abschreibt.[112] Börnchen spricht 2006 sogar von einer „geheime[n] Identität"[113] zwischen Zeitblom und Leverkühn, was – zusammen mit Kinzels Betrachtung von Zeitblom als Agenten des Teufels – die Tür zu folgenden Fragen öffnet: Sind denn Zeitblom und Leverkühn etwa dieselbe Figur? Erzählt Zeitblom doch von sich selbst? Ist Zeitblom der eigentliche Faust des Romans?

Börnchen weist in seiner Monographie mehrfach darauf hin, dass das Schreiben einer Biographie die Bewältigung eines Paradoxons impliziere, nämlich das

109 Ebd, S. 321.

110 Vgl. Crawford: Exorcising the Devil, S. 172.

111 Obwohl der Text bekanntlich mehrfach auf Adornos Musikphilosophie verweist.

112 Vgl. DF: 324.

113 Börnchen: Kryptenhall, S. 206.

des Erzählens vom Leben im toten Zeichenkörper der Buchstaben, was in *Doktor Faustus* durch die „musikalische" Faktur des Textes, der durch das Vorlesen neue Interpretationen ermögliche, aufgehoben wird.[114] Dieses Schwingen der Sprache ist, genau gesehen, im Fall von Thomas Manns „Musiker-Roman" (Ent: 25) ein (verstimmtes) Mit-Schwingen vergleichbar zur Aufführungspraxis des Instruments, das der Erzähler spielt und das sich ebenfalls kraft der Präsenz von Spiel- und Resonanzsaiten, der möglichen Anwendung der Scordatura und, nicht zuletzt, der Praxis der Verzierung durch Zweideutigkeit auszeichnet: Der Roman muss vorgelesen und – wie (nicht nur) in der Aufführungspraxis barocker Musik – mehrfach wiedergelesen werden, denn jedes Vorlesen und Wiederlesen verleiht der Interpretation neue Konnotationen.[115]

Doktor Faustus ist nicht nur von Teufels*evocations* geprägt, sondern auch (vergleichbar zum oben erwähnten Stück Shakespeares) von Komik und Humor nicht selten grotesker Natur: Börnchen betont unter Bezug auf Thomas Manns Selbstkommentare, Paul de Man und Friedrich Schlegel eben diese Eigenschaft des Textes, indem er zugleich darauf hinweist, dass es sich „um eine Entscheidung [handle], Komik oder Humor und Allegorizität zu sehen".[116] Das komische Potenzial von *Doktor Faustus* tritt auch in den in Palestrina angesiedelten Kapiteln zutage, etwa in der Charakterisierung der Familie Manardi. Signora Manardi beispielsweise, „von den Ihren Nella genannt – ich glaube, sie hieß Peronella" (DF: 309), sei „eine stattliche Matrone römischen Typs" (ebd.). Nicht weniger grotesk wirkt daneben die Figur Amelias,

> ein leicht zum Närrischen geneigtes Kind, das die Gewohnheit hatte, bei Tische den Löffel oder die Gabel vor ihren Augen hin und her zu bewegen und dabei irgend ein Wort, das ihr im Sinn hängen geblieben, mit fragender Betonung wiederholt vor sich hin zu sprechen. (ebd.)

So wiederholte sie nach dem Aufenthalt eines Gespenstersehers „Spiriti? Spiriti?" und nach dem eines deutschen Touristen, der „nach deutschem Muster" das Wort *melone* „als weiblich behandelt hatte", „La melona? La melona?" (DF: 310). Auch bei der Charakterisierung der männlichen Familienmitglieder wird nicht auf Komik verzichtet: der Advokat Ercolano wird „meist kurz und mit Genugtuung l'avvocato genannt" (ebd.), während Sor Alfonso, „der Jüngere, etwa Mitte vierzig, von den Seinen vertraulich ‚Alfo' angeredet" wird, da er ein einfacher

[114] Siehe etwa S. 182–202. Vgl. Kap. 5, insbesondere die Echo-Wirkung von Zeitbloms Beschreibung der fiktiven Kantate Leverkühns (5.1.2).

[115] Zur Viola d'amore und Scordatura vgl. Kap. 7.

[116] Börnchen: Kryptenhall, S. 90. Siehe dort auch S. 81–91.

„Landmann“ (ebd.) ist. Der Advokat darf den nicht nur damaligen und nicht ausschließlich italienischen Höflichkeitsvorschriften gemäß, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegeln, nicht mit einem liebevollen Spitznamen angesprochen werden. An erster Stelle muss immer sein prestigevoller Beruf stehen. Nichts ist ihm verboten:

> Der Advokat übte allem Anschein nach seinen Beruf nicht mehr aus, sondern las nur noch die Zeitung, – dies allerdings unausgesetzt, wobei er sich an heißen Tagen erlaubte, in seinem Zimmer bei offener Tür in Unterhosen zu sitzen. (DF: 310 f.)

Der einzige, der sich über dieses Verhalten beschwert, ist der Landmann Alfo, wobei Privilegien, die vom sozialen Status abhängig sind, erneut durch die Komik der Narration zutage treten.

Eine Schilderung der opulenten Mahlzeiten darf natürlich nicht fehlen: „eine gehaltvolle Minestra, Singvögelchen mit Polenta, Scaloppini in Marsala, ein Hammelgericht oder Wildschwein mit süßer Zukost, auch viel Salat, Käse und Früchte“ (DF: 312) werden aufgezählt und am Ende gibt es Kaffee und Zigaretten. Signora Manardi kann selbst nach einer solchen Mahlzeit fragen, ob die Gäste satt sind und ob sie vielleicht noch ein bisschen Fisch essen möchten. Wichtig für sie ist, dass die Gäste viel Wein trinken, denn „[f]a sangue il vino“ (ebd.). In diesem falsch zitierten Sprichwort finden sich die zwei koexistierenden Deutungsperspektiven. Erstens verweist das Blut auf den Teufel, und speziell auf den Teufelspakt – es handelt sich zudem in diesem Fall um kein gutes Blut, da das Sprichwort in der Regel: *Il vino fa* buon *sangue* lautet. Zweitens wird dies von einer komisch-grotesken Figur geäußert und verweist auch auf eine gewisse Genussfähigkeit sowie zugleich auf einen gewissen italienischen Aberglauben, was zu den wiederkehrenden Topoi in den Narrationen über Italien zählt.[117] Der intramediale Bezug auf Heinrich Manns *Die kleine Stadt* wird hier deutlich, da bestimmte Mikroformen des Romans erwähnt und reproduziert werden;[118] darüber hinaus profiliert sich auch in der literarischen Narration über Italien eine signifikante Zweideutigkeit: Italien als Land der Kultur[119] vs. Italien als Land des Aberglauben, der Genussfähigkeit und der Volkstümlichkeit.[120]

---

[117]Vgl. auch Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Hrsg. v. Jochen Holz. Berlin: Rütten & Loening 1983 [1813–17], 3. Aufl., S. 221 f. (19.03.1787, Neapel).

[118]Darüber hinaus erinnern diese Beschreibungen auch an das Werk Giovanni Vergas.

[119]In diesen Kapiteln aus dem Roman z. B.: Dante für die Literatur, Palestrina für die Musik, „die Ruinen eines antiken Theaters“ (DF: 308) für die Kunst.

[120]Das Thema ist immer noch aktuell: siehe z. B. den mehrfach ausgezeichneten Film *La grande bellezza* von Paolo Sorrentino (2013). Berühmt ist auch Federico Fellinis *La dolce*

Coincidentiae oppositorum lassen sich im gesamten Roman indizieren: Auch die *Weheklag* ist beispielsweise zugleich expressiv und streng in der Form.[121] Diese *coincidentiae* finden sich auch in der Zwölftontechnik, nämlich in jener „‚Indifferenz‘ von Harmonik und Melodik“ (PhnM: 64), die Leverkühn prosopoietisch verkörpert und Adorno so erörtert:

> In einfachen Fällen wird die Reihe zwischen Vertikale und Horizontale verteilt und, sobald die zwölf Töne vollständig sind, wiederholt oder durch eines der Derivate ersetzt [...]. (PhnM: 64)

In diesem Kontext verwundert kaum, dass die in der Dodekaphonie zentrale Zahl zwölf ebenfalls ein Vielfaches von zwei ist und somit wieder auf die Zweideutigkeit hinweist: Die vorliegenden Ausführungen begannen mit der lexikalischen Bedeutung der Zahl zwei und wurden dann auf weiteren Ebenen der literaturwissenschaftlichen Analyse fortgeführt. Darüber hinaus findet sich das Wesen der Neuen Musik Adorno zufolge „einzig in den Extremen“ (PhnM: 14) ausgeprägt, was mit sich bringt, dass er diese Werke nicht einmal als ‚Werk‘ bezeichnen würde.[122] Ein verwandtes Konzept drückt Thomas Mann in Bezug auf die Literatur, und speziell auf den Roman seiner Zeit, in der *Entstehung* aus:

> Mein Vorurteil war, daß neben Joyces exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse. Daran ist wahr, daß traditionelle Gebundenheit, sei sie selbst schon parodistisch gefärbt, leichtere Zugänglichkeit bewirkt, die Möglichkeit einer gewissen Popularität in sich trägt. Doch ist sie mehr eine Sache der Haltung als des Wesens. „As his subject-matter reveals the decomposition of the middle class“, schreibt Levin, „Joyce’s technique passes beyond the limit of realistic fiction. Neither the *Portrait of the Artist* nor *Finnegan’s Wake* is a novel, strictly speaking, and *Ulysses* is *a novel to end all novels.*“ Das trifft wohl auf den *Zauberberg*, den *Joseph* und *Doktor Faustus* nicht weniger zu, und T. S. Eliots Frage „whether the novel had not outlived its function since Flaubert and

---

vita (1960). Beide Filme wurden in Rom gedreht, also in derselben Region wie Palestrina (Lazio). Die Region, Zentrum des römischen Reiches, übernimmt also eine prototypische Funktion sowohl in der Literatur als auch in der Filmkunst.

[121] Siehe Börnchen: Kryptenhall, S. 180 (auch Fußnote 672). Zur Dialektik von *Doktor Faustus* existieren in der Forschungsliteratur zahlreiche Beiträge. Lörke, T.: Ambitiöse Zweideutigkeit. Die demokratische Faktur des *Doktor Faustus*. In: Ewen, Jens, Tim Lörke u. Regine Zeller (Hrsg.): Im Schatten des Lindenbaumes. Thomas Mann und die Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 219–231. So auch Mann in den Tagebüchern: „Die Dialektik des Humanen und Chthonischen (Barbarischen) Thema des ‚Dr. Faust‘“ (TB1: 04.10.1943, S. 634).

[122] Siehe PhnM: 37.

> James [...]“ korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei. (Ent: 73; Herv. i. O.)

Der Autor selbst betrachtet einige seiner Werke, darunter auch *Doktor Faustus*, zusammen mit Werken von Joyce als „Nicht-Romane“, weil sie mit Konventionen der vorigen Epochen gebrochen haben – mit der *reservatio*, dass Thomas Mann dem obigen Zitat entsprechend Joyces Romanen Avantgardismus und seinen eher Traditionalismus zuschreibt.[123] Die Kategorie des Romans selbst sei seiner Meinung nach in der Moderne zweideutig geworden und bedürfe einer Infragestellung, die also nicht nur die Einordnung von *Doktor Faustus* in die Bearbeitungen des Faust-Stoffes, sondern im Allgemeinen die Gattung ‚Roman‘ selbst betrifft. Durch jene *evocations* und Zweideutigkeiten verweise der Roman der Moderne im Endeffekt auf sich selbst, ähnlich der Neuen Musik, die zugleich von Selbstreferentialität und Zweideutigkeit geprägt ist.[124]

Umberto Eco definiert die ästhetische Botschaft *sui generis* als zweideutig und autoreflexiv:[125]

> Die Botschaft hat eine ästhetische Funktion, wenn sie sich als zweideutig strukturiert darstellt und wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d. h. wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will. [...]
>
> Eine völlig zweideutige Botschaft erscheint als äußerst informativ, weil sie mich auf zahlreiche interpretative Wahlen einstellt, aber sie kann an das Geräusch angrenzen, d. h. sie kann sich auf bloßes Geräusch reduzieren. Eine produktive Ambiguität ist die, welche meine Aufmerksamkeit erregt und mich zu einer Interpretationsanstrengung anspornt. [...]
>
> [E]ine Botschaft, die mich in der Schwebe zwischen Information und Redundanz hält, die mich zu der Frage treibt, was das denn heißen soll, während ich im Nebel der Ambiguität etwas erblicke, was auf dem Grunde meiner Decodierung leitet, eine solche Botschaft beginne ich zu beobachten, *um zu sehen, wie sie gemacht ist*.

Auch Thomas Manns Roman stellt die Leser*innenschaft, wie dies auch das vorliegende Kapitel belegt, auf zahlreiche interpretative Optionen ein und erzeugt viele produktive Ambiguitäten. Er kann, um mit Eco weiter zu argumentieren, im

---

[123] Und die Erzählinstanz von *Doktor Faustus* selbst, darauf weist Börnchen hin, wiederholt mehrfach, sie schreibe doch keinen Roman. Siehe Börnchen: Kryptenhall, S. 196.

[124] Vgl. auch 1.1.6 u. Bernhart, Walter u. Werner Wolf (Hrsg.): Self-Reference in Literature and Music. Amsterdam/New York: Rodopi 2010.

[125] Eco: Einführung in die Semiotik, S. 145 ff., Herv. i. O.

Deutungsprozess jedoch auch nur auf die Oberfläche des Textes reduziert werden und daher die Aufmerksamkeit lediglich auf seine Form lenken. Als Vorbild für dieses Phänomen von gleichzeitiger Autoreflexivität und Zweideutigkeit dient in *Doktor Faustus* die Zweideutigkeit der Musik: Der Thomas Mann zufolge hybride, schwer definierbare Nicht-Roman, der sich mit dem Adorno zufolge hybriden, schwer definierbaren Nicht-Werk der Neuen Musik vergleichen lässt, versucht diese Zweideutigkeit der Musik zu reproduzieren.

Obwohl lediglich der zweite Teil des vorliegenden Abschnitts den Titel „Zweideutigkeit(-en)“ trägt, gibt es auch im ersten Teil Doppeldeutigkeiten, die folglich als roter Faden der präsentierten Argumentationen dienen: Die Frage nach der Präsenz eines Teufels bzw. einer Teufelssymbolik im Roman lässt sich aufgrund der vielen Ambiguitäten des Textes nicht pauschal beantworten. Dies ergibt sich aus einer Analyse, die sich von der Untersuchung der Motive bis hin zur Berücksichtigung von Stoff und Form erstreckte. *Doktor Faustus* versucht eher, die im Text erwähnte Zweideutigkeit der Musik im Medium der fiktionalen Schrift zu reproduzieren. Im folgenden Abschnitt wird untersucht, ob und wie in Manzonis Oper dieser Eigenschaft des Textes und folglich diesen produktiven Ambiguitäten Rechnung getragen wird und wie grundsätzlich der Transfer des Teufelsgesprächs in das neue Medium geschieht.

6.2 Vom Roman zur Musik

In diesem letzten Abschnitt wird auf die Rezeption der Teufelsproblematik, vor allem durch die Analyse von Manzonis Teufelsgespräch in der *Doktor Faustus*-Oper eingegangen. Mit der Teufelsproblematik beschäftigt sich mehr oder weniger die Mehrheit der in dieser Studie behandelten Kompositionen: Die Komponistin Fine, deren Werk im nächsten Kapitel behandelt wird, macht etwa darauf aufmerksam, dass die Auseinandersetzung mit bestimmten interpretatorischen Fragen, z. B. mit Zeitbloms Zuverlässigkeit und eben mit dem Teufel, fundamentale Voraussetzung für das Transferieren/Transformieren von Mikroformen der Vorlage ist.[126] Jedoch zählt Manzonis Oper zu den wenigen existierenden Transpositionen des Romans, die nicht nur eine Antwort auf die Frage, ob es einen Teufel in *Doktor Faustus* gebe, zu liefern versuchen, sondern auch das Teufelsgespräch selbst vertonen.

[126] Vgl. 7.2.1.

6.2.1 *Gender troubles* der italienischen Operntradition: Giacomo Manzonis Teufelsgespräch

Im Folgenden soll die Aufmerksamkeit auf das sechste Bild aus Manzonis Oper, deren Entstehung und Eigenschaften im fünften Kapitel dieser Arbeit bereits thematisiert wurden,[127] gerichtet werden. Das Teufelsgespräch im sechsten Bild stellt den wichtigsten und längsten Teil des ersten Aktes von Manzonis Oper dar (M-DF: 59–106). Die Anweisung für das Bühnenbild ist erneut vage: „Un luogo o più luoghi" (M-DF: 59), also „ein Ort oder mehrere".[128] Das Bühnenbild ist schlicht und dunkel. Bei Thomas Mann ruft Leverkühn, als er eine Person im Zimmer fühlt: „Chi è costà!" (DF: 326), in der italienischen Übersetzung ergänzt Pocar „grido in italiano" (I-DF: 259), „Ich rufe auf Italienisch", um den Sprachwechsel zu verdeutlichen. Da dies im Medium der Oper nur im Libretto, und zwar im Nebentext, möglich wäre, wird hier die Entscheidung getroffen, den Sprachwechsel auch bei der Aufführung beizubehalten, daher die Übersetzung ins Englische: „Who's there?" (M-DF: 59, T. 486 f.). Durch diese auf den ersten Blick wenig bedeutende Beobachtung tauchen einige relevante Aspekte der Veroperung auf: Manzoni hätte das Zitat auch etwa ins Französische übertragen können. Die Verwendung der englischen Sprache erlaubt der Oper, sich indirekt auf die bei der Auswahl der Figur ausgelassene Figur Schildknapp zu beziehen, der sich zum Zeitpunkt der *histoire* ebenfalls in Palestrina befand und beruflich eben Texte ins Englische übersetzte.[129] Auch antizipiert das die spätere Vertonung von Shakespeares *The Tempest* bei der Echo-Episode, da bei Manzoni die fiktive Vertonung Leverkühns wie die *Weheklag* transponiert wird[130] sowie den späteren, im vorigen Kapitel bereits erwähnten intermedialen Bezug noch einmal auf Shakespeares *The Tempest* gleich nach der Entscheidung, die Neunte Symphonie zurückzunehmen („Then to the elements. Be free, and fare thou well!", DF: 694, M-DF: 191, T. 660). Zugleich wird somit indirekt auf eine weitere Vertonung verwiesen, mit der sich Leverkühn zum Zeitpunkt des Teufelsgesprächs in Palestrina beschäftigt, nämlich die von *Love's Labour's Lost*, also ebenfalls eine Vertonung nach Shakespeare. Die Bezüge des Romans auf Shakespeare werden in der intermedialen Transposition hervorgehoben, indem sie gleichzeitig das Augenmerk auf Leverkühns Kosmopolitismus und sein Interesse nicht nur an deutschsprachigen Vorlagen richten.

[127] Vgl. 5.2.1.1.

[128] Zur Vagheit der Raumangaben in Manzonis Oper vgl. 5.2.1.2.

[129] Vgl. DF: 245.

[130] Vgl. 11.2.3.

Der Teufel fordert Adrian auf, in seiner Sprache zu sprechen, die in diesem Fall nicht Deutsch ist, da das Gespräch auf Italienisch geführt wird. Er sei da, „per trattare d'affari" (M-DF: 59, T. 493), also „um die Geschäfte mit […] [ihm] zu besprechen" (DF: 327). Nachdem Adrian wegen der Kälte des Teufels Mantel und Hut angezogen hat, sagt er: „Siete qui ancora? Mi assale il sospetto che non ci siate affatto" (M-DF: 60, T. 498 f.; „Ihr seid noch da […]. Das wundert mich. Denn nach meiner starken Vermutung seid ihr nicht da", DF: 328). So werden bei Manzoni wie auch in Manns Roman sofort die Zweifel Adrians thematisiert, was er sieht und fühlt. Manzoni interpretiert in seinen Schriften den Teufel als eine bloße Projektion des kranken Leverkühn: Die venerische Ansteckung, deren Opfer Adrian geworden ist, verursache Veränderungen in der Zellstruktur des Gehirns, was Auswirkungen auf die mentalen Prozesse des Protagonisten hätte.[131] Im Interview, welches im Zuge dieser Arbeit geführt wurde, sagt Manzoni, dass ein Komponist doch nicht auf die Figur des Teufels verzichten könne.[132] Abgesehen von den Widersprüchlichkeiten, die oft in den Selbstäußerungen eines Autors auftauchen, steht tatsächlich die gesamte Oper – wie auch Thomas Manns Roman – im Zeichen eines zwiespältigen Verhältnisses zwischen der Deutungsebene des Faust-Romans und dem Eindruck eines Deliriums, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

Leverkühn wiederholt mehrmals „Taci, taci!" (z. B. M-DF: 66, T. 533 f.),[133] als ob er diese Visionen stoppen wolle. Durch diese Aufforderung zum Schweigen tritt auch in der intermedialen Transposition das Motiv des Schweigens in den Vordergrund, das etwa Frau Schweigestill prosopoietisch verkörpert, die nicht zufällig mit ihren bayerischen Worten Leverkühns Abschiedsrede zum Schweigen bringt.[134] Darüber hinaus personifiziert der Teufel jenen Ausweg aus der Sterilität der Kunst durch eine revolutionäre Lösung, der im fünften Kapitel der vorliegenden Studie angesprochen wurde: Diese Lösung setzt sich der anderen Möglichkeit, der des Verstummens, also des Schweigens, entgegen.[135] Zwar

[131] Siehe Manzoni: Il duplice volto di Faust. In: Ferruccio Busoni Website. <https://www.rodoni.ch/busoni/flusso/manzoni.html >(letzter Zugriff: 21.08.2020). Bemerkenswert ist, dass auch im Titel dieses Textes von Manzoni Zweideutigkeit angesprochen wird.

[132] Siehe das Interview im Anhang.

[133] „Schweig, schweig!".

[134] Vgl. 5.1.2 u. Kinzel: Zweideutigkeit als System, S. 111.

[135] Vgl. 5.1.2.

erscheint im Roman die Aufforderung zum Schweigen nicht als rhetorische *geminatio*,[136] das Motiv taucht jedoch an exponierter Stelle auf, und zwar gleich in den ersten Zeilen von Leverkühns Schrift: „‚Weistu was so schweig. Werde schon schweigen'" (DF: 324). Weiters wird es in Verbindung mit der Musik genannt, und zwar wieder durch einen Vergleich zwischen dem Schreiben eines sprachlich fixierten Textes und dem Schreiben einer musikalischen Komposition: „Schweige es alles hier aufs Musikpapier nieder" (DF: 325). Manzonis Oper, die nur aus Zitaten in direkter Rede aus dem Roman besteht, rückt das Motiv des Schweigens durch die *geminatio* in den Vordergrund, was in der Komposition auch mit dem dort zentralen Motiv der Sprachkrise verknüpft ist.[137]

Die Worte „Taci, taci!" begleiten die Erklärungen des ersten Aussehens des Teufels, als „Lui I", „Er I" in der Partitur benannt: In diesem Fall präzisiert der Satan die Dauer des Paktes. Der erste Teil dieses Bildes konzentriert sich hauptsächlich auf das Gespräch zwischen Adrian und Lui I, der mit einer Bassstimme singt. Dem Orchester wird eine Begleitfunktion zugewiesen (Abbildung 6.1):
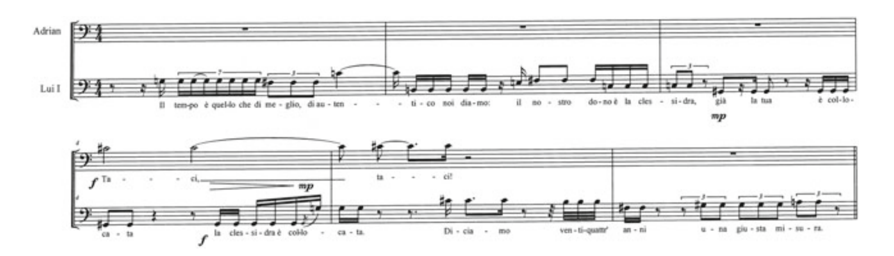


Abbildung 6.1 Lui I spricht mit Adrian. M-DF: S. 65 f., T. 530–535. Vgl. DF: 332

An dem obigen Notenbeispiel wird ein weiteres Motiv sichtbar, das auch in dem Teufelsgespräch von *Doktor Faustus* eine zentrale Rolle spielt, nämlich das der Zeit.[138] Das Erste, was der Teufel Leverkühn anbietet, ist eben Zeit: Im Vergleich zu Gott kann der Teufel keine Unendlichkeit anbieten, dementsprechend

---

[136] Die Wiederholung erinnert in der Oper an Frau Manardis „Bevi, bevi!" (DF: 300): Diese Worte werden noch einmal zu Beginn von Leverkühns fiktivem Dokument erwähnt. Vgl. auch DF: 334.

[137] Siehe auch nochmals Dantes Canto XXVII: „Und Schweigen wollt mir länger nicht gefallen". Alighieri: Die göttliche Komödie, Hölle, Canto XXVII, V. 107, S. 147.

[138] Das Motiv taucht auch in Dantes Canto XVII auf: „Es ist zu spät", Alighieri: Die göttliche Komödie, Hölle, Canto XXVII, V. 122, S. 148.

wird hier – darauf weist auch Kinzel hin – „befristete Zeit und ein gesetztes Ende“[139] angeboten. Das Ende wird bei Manzoni im Gegensatz zum Roman sofort erwähnt: „ventiquattr’anni“, also vierundzwanzig Jahre. Diese Zeit ist ebenfalls zweideutig, denn die Disziplinierung der Frist – so Kinzel – ermögliche die Produktion. Die Zeit ist daher Ausdruck der Enge und Breite zugleich und erfülle eine doppelte Funktion als „Medium der Produktion“[140] einerseits und „als Maß des Tauschs“[141] andererseits. Dieses Konzept findet sich in den Worten des ersten Teufels wieder, der im Roman feststellt: „und […] so eine Zeit [ist] auch eine Ewigkeit“ (DF: 363), sprich: begrenzte Zeit erlaube unbegrenzte Produktion.

In den Paratexten der Oper wird der Teufel nicht einmal als solcher bezeichnet: Auch im fiktiven Dialog des Romans werden die Äußerungen des Teufels durch die Angabe *„Er:“* (z. B. DF: 361; Herv. i. O.) angekündigt. Im Medium der Oper wird der dialogische Charakter des Textes verstärkt, der kraft dessen für einen Entwurf einer vokalen Komposition Leverkühns gehalten werden könnte. Bei Manzoni wird zudem jedes Mal spezifiziert, um welche Gestalt des Teufels es sich handelt (Lui I, Lui II und Lui III): Die Oper zielt auf eine größere Präzision und Klarheit in einigen Details der *histoire* ab, was auch durch die unmittelbar explizit genannte Frist (24 Jahre) zum Ausdruck kommt und darüber hinaus durch die Auslassung von Zeitbloms ständigen Digressionen möglich ist.[142] Die präzisen Angaben zur jeweils singenden Gestalt des Teufels, dem auch jeweils eine unterschiedliche Stimmlage gegeben wird (Bass, *tenore leggero* und Sopran), erweckt wie in der Abschiedsrede den Eindruck einer Persönlichkeitsspaltung, die in Manzonis Oper mit der Präzision eines Arztberichts erfasst wird. Adrian befindet sich aber noch in diesem Schwebezustand zwischen Wahnsinn und Rationalität und begreift nicht, dass die Stimmen bzw. Projektionen aus ihm selbst kommen: Deswegen werden sie in der Oper als ‚Lui‘ bezeichnet und nicht etwa als ‚Io‘, ‚Ich‘ oder ‚Adrian‘, was auch dafür sprechen könnte, dass es sich doch nicht um eine Form von Persönlichkeitsspaltung handelt, denn Manzoni hätte sie auch als Adrian I, II und III bezeichnen können. Bei der Uraufführung wird Leverkühns Entfremdung und infolgedessen die Deutungsebene des Deliriums noch deutlicher als in der Partitur betont, indem Adrian nie auf Lui schaut.

[139] Kinzel: Zweideutigkeit als System, S. 113.

[140] Ebd.

[141] Ebd.

[142] Das betrifft selbstverständlich nicht etwa Raumangaben, die bei Manzoni extrem vage bleiben.

Das Wort „patto“, „Pakt“, das die Deutungsebene des Faust-Romans sowie das zeitgebundene Motiv der Endlichkeit erneut in den Mittelpunkt rückt, wird durch ein Crescendo, die Forte-Dynamik und eine darauf folgende Fermate besonders hervorgehoben (Abbildung 6.2):
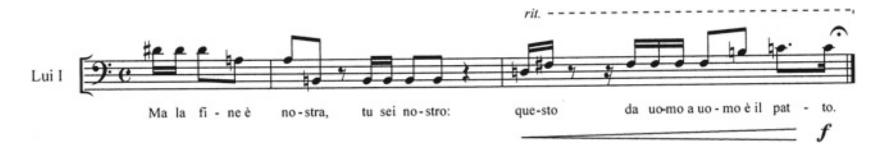


Abbildung 6.2 „Der Pakt“. M-DF: 67, T. 541 f.

Dank der Verwendung der italienischen Sprache bewirkt Manzonis Oper anders als der Roman eine noch explizitere Anspielung auf Dantes *Commedia*: „Ma intanto si scende in basso, fra nausee e dolori“ (M-DF: 69, T. 550 ff.).[143] Im Roman liest man:

> Und entsprechend tief, ehrenvoll tief, geht’s zwischendurch denn auch hinab, – nicht nur in Leere und Öde und unvermögende Traurigkeit, sondern auch in Schmerzen und Übelkeiten. (DF: 337)

Die Verwandlung von Lui I in Lui II ist, auch im Fall der nächsten Verwandlung in Lui III, von erregter Orchestermusik gekennzeichnet. Wenn Lui II singt, übernimmt das Orchester im Allgemeinen eine deutlichere kommentierende Funktion im Vergleich zum Part von Lui I: Besonders dramatisch wirkt die orchestrale Begleitung bei der Erklärung der Krankheit Adrians durch Lui II (M-DF: 74–77). Dies kann einerseits daran liegen, dass das Gespräch mehr ins Detail geht, da Leverkühns Art von Krankheit und seine musikalische Inspiration thematisiert werden. Andererseits könnte es auch sein, dass der zweite Teufel mit dem „Musikintelligenzler“ (DF: 327) korrespondiert. Dementsprechend wird ihm auch eine

[143] In Pocars Übersetzung ist die Konnotation nicht zu finden. Vgl. Mann: Doctor Faustus, S. 267. In Dantes *Inferno* sind die Wörter „dolore“, „basso“ und „scendere“ mehrmals wiederholt. Siehe z. B. „PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE PER ME SI VA NELL’ETTERNO DOLORE“, „DURCH MICH GEHT’S EIN ZUR STADT DES JAMMERS, DURCH MICH GEHT’S EIN ZUR ENDLOSEN QUAL“; „Mentre ch’i’ ruvinava in basso loco“, „Während ich so hinuntertaumelte“; „Così scendemmo nella quarta lacca“, „Darüber kletterten wir nun in die vierte Aussparung“. Alighieri, D.: La commedia. Inferno, Canto III V. 1 f. S. 42 f., Canto I V. 61 f. S. 16 f.; Canto VII V. 16 f. S. 104 f.

besondere Stimme, die des *tenore leggero*, gegeben und der musikalische Verlauf erweist sich, wenn er mit dem von Lui I verglichen wird, als deutlich virtuoser (Abbildung 6.3):



Abbildung 6.3 Virtuoser Verlauf von Lui II. M-DF: 77, T. 594 ff.

Wenn Lui II „Dovrà ben il diavolo intendersi di musica“[144] singt, lautet die Anweisung „liberamente“, „frei“, als ob er sein musikalisches Talent durch eine Art kleiner Improvisation beweisen wollte (Abbildung 6.4):
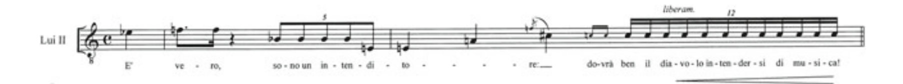


Abbildung 6.4 Lui II als Musikintelligenzler. M-DF: 80, T. 627 f.

Der zweite Lui spielt mit der Musik; darüber hinaus wäre der Stimmtypus des *tenore leggero*[145] für eine Oper mit tragischer Handlung, besonders im Teatro alla Scala, ungeeignet:[146] Manzonis Oper zeigt hier ihr komisches Potenzial und spielt mit der Oper selbst, und zwar speziell mit der italienischen, in einem der wahrscheinlich renommiertesten Opernhäuser der Welt.[147]

Noch merkwürdiger könnte auf den ersten Blick die Wahl einer Sopranstimme für Lui III erscheinen: Warum wurde diese Teufelin nicht als ‚Lei I‘ bezeichnet? Die weibliche Darstellung des Bösen unter einem männlichen Namen führt in der Oper zu einer Zweideutigkeit, welche die Kategorie des Geschlechts betrifft. Auch scheint sich hier ein *gender trouble* zu profilieren, der die traditionellen

---

[144] Vgl. DF: 353: „Es sollte der Teufel wohl was von Musik verstehen“.

[145] Im älteren Italienischen auch mit der Schreibweise *tenore leggiero* bekannt.

[146] Siehe Seedorf, Thomas: Art. Stimmengattungen, Stimmtypen und Rollenfächer. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11182 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[147] Vgl. auch Noller: „Sono cose lontane“, S. 42. Dies passiert auch in der Fitelberg-Episode: vgl. 10.2.1.

Geschlechterklassifikationen (selbst die grammatikalischen) in Frage stellt und subvertiert.[148] Solche *gender troubles* kennt allerdings die italienische Oper seit jeher, da in ihrem Rahmen Kastraten und die Interpretation männlicher Rollen durch weibliche Sängerinnen nicht unüblich sind: Manzonis Oper erweist sich als sekundäres intermediales Produkt, das sich der italienischen Sprache statt der deutschen bedient und auf die musikalische Tradition Italiens zurückgreift. Der Vagheit in den Raumangaben – es mag beispielsweise erstaunen, dass ausgerechnet Manzonis Oper nicht Palestrina als Ort im Nebentext angibt – wird eine größere Präzision in der musikalischen Faktur entgegengestellt, die sich dem musikalischen Raum der italienischen Oper zuordnet und somit indirekt auf den Raum der Vorlage, Palestrina, verweist.

Zentrale Stellung nehmen die Worte von Lui III ein, da sie vom Orchester nicht begleitet werden und folglich die Aufmerksamkeit der Zuhörer*innen auf sich lenken: „[Q]uesti estremi devono piacerti" (M-DF: 88, T. 673), „Das Extreme daran muß dir gefallen".[149] Damit hebt Lui hervor, dass der fehlende Mittelweg ein Merkmal der Persönlichkeit Adrians schon vor dem Teufelspakt und -gespräch war. Er kann von Beginn der Romanhandlung an für eine exzentrische Figur gehalten werden, auch ohne die Hilfe des Teufels. Dementsprechend betont der Teufel im Roman, dass die Hölle für Leverkühn „nichts wahrhaft Neues, […] im Grunde nur eine Fortsetzung des extravaganten Daseins" (DF: 360) sein wird.

Ab Takt 676 singt nochmals Lui I; im Takt 704 werden die Worte „a te non è lecito amare" (M-DF: 94, T. 704), „Du darfst nicht lieben",[150] wesentlich betont. Für Manzoni handelt es sich in *Doktor Faustus* um eine doppelte Strafe: Leverkühn muss nicht nur seine Seele dem Teufel geben, sondern darf auch keinen Menschen lieben.[151] Der Komponist scheint also der Deutungsperspektive zuzustimmen, die Leverkühn als Opfer sieht. Er sei verpflichtet, die Bedingungen eines ungewollten Teufelspaktes zu akzeptieren; zugleich – wie im vorigen Kapitel angesprochen[152] – hebt Manzoni mehrfach in seinen Selbstkommentaren hervor, dass durch den Teufelspakt Leverkühns Komponieren enorm an Kreativität und

[148] Siehe Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London: Routledge 2007 [1990]. Die Beobachtung ist auch legitim, dass wiederum eine weibliche Stimme unter einem männlichen Namen erscheint, was zu einer gewissen Namenlosigkeit des Weiblichen führt. Die Rolle, in die aber die weibliche Sängerin schlüpft, ist die des Inbegriffs des Bösen.

[149] Vgl. DF: 360.

[150] Vgl. DF: 363.

[151] Manzoni: Il duplice volto, ebd.

[152] Vgl. 5.2.1.1.

Innovationspotenzial gewinnt: Die Bedingungen des Teufelspakts selbst kristallisieren sich in Manzonis Schriften als zweideutig heraus, da sie Selbstopferung aber auch Belohnung implizieren.

Während Adrian, Ungläubigkeit ausdrückend, „Non amare!" (M-DF: 94, T. 705), „Nicht lieben!",[153] im Forte und dramatisch singt, betritt Serenus Zeitblom die Bühne, der dank seiner Viola d'amore und seiner Zuneigung für Leverkühn mit dem Liebesmotiv assoziiert ist und die Szene still beobachtet. Es scheint jedoch, dass Adrian seine Präsenz nicht wahrnimmt. Am Ende des Bildes betreten auch andere Figuren die Bühne: Sind sie andere Teufel? Symbolisieren sie die Verwirrung im Kopf Adrians, da nun die drei Lui-Projektionen bzw. Figuren begonnen haben, gleichzeitig zu singen? Man gewinnt den Eindruck, sich in Adrians Unterbewusstsein zu befinden, in dem das Chaos des Wahnsinns herrscht. Die Lui singen nun zu zweit, dann singt nur ein Lui solo, danach alle drei zusammen; ihre Worte können kaum verstanden werden, da ihnen verschiedene Textstellen aus dem Teufelsgespräch des Romans anvertraut sind.[154] Vielleicht hängt die Wahl der gleichzeitigen Präsenz der drei Teufel davon ab, dass viele Sätze die erste Person Plural verwenden, etwa „Freddo ti vogliamo" (M-DF: 103, T. 738 f.), „Kalt wollen wir dich".[155]

Dieses Chaos führt zu einem schallenden Gelächter, das die Illusion durchbricht und nach dem die Teufel verschwinden und Adrian ohnmächtig wird. In *Doktor Faustus* sieht Leverkühn danach Rüdiger Schildknapp, der auf dem Sofa sitzt: Dieser Teil fehlt bei Manzoni, da Schildknapp wie auch Schwerdtfeger bei der Auswahl der Figuren ausgelassen wurde.[156] Während und nach dem Bewusstseinsverlust Adrians hört man einen off-stage singenden Chor, der einige als semantisches Feld der Hölle und der Verdammnis klassifizierbare Wörter singt („inferno, carcer, exitium, pernicies, condemnatio", M-DF: 104 f., T. 743–747) und daher die Deutungsperspektive des Faust-Romans wieder in den Vordergrund rückt. Dieser Chor setzt sich aus männlichen Stimmen (Bariton und Bass) zusammen und soll laut der Partituranweisung mit einem leicht metallischen Klang verstärkt werden:[157] Der Teufel firmiert bei Manzoni vor allem unter männlichem Namen. Diese geschlechtliche Markierung überwindet nur die Inszenierung, die

[153] Vgl. DF: 363.

[154] Vgl. M-DF: 97–104.

[155] Vgl. DF: 364.

[156] Vgl. DF: 365 u. 5.2.1.1.

[157] Sorg betont außerdem, dass die Klangexperimente Instrument/Geräusch mit denjenigen Bildern verbunden sind, „in denen entweder der Teufel selbst oder seine Abgesandten vorkommen, oder es um die Verletzung des Liebesverbotes geht, das ebenfalls auf den Teufel hinweist". Sorg: Beziehungszauber, S. 198.

kein genderneutrales Kostüm für die weiblichen Teufelinnen vorsieht und zugleich der Tatsache Rechnung trägt, dass in *Doktor Faustus* die Kleidung des Teufels eine wichtige Rolle spielt, da sie detailliert wiedergegeben wird (Abbildung 6.5):



Abbildung 6.5 Die Skizze Versaces für eine Teufelin. Programmheft Teatro alla Scala, S. 57 Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Teatro alla Scala, Mailand

Die diesbezüglichen Entscheidungen werden folgendermaßen erläutert: „I diavoli con la coda non mi piacciono, i diavoli vestiti da diavoli non mi interessano, perché il diavolo è dentro di noi".[158] Bei der Uraufführung wird also die interpretatorische Entscheidung getroffen, Teufelsgestalten zu zeigen, die wie Menschen

[158] „Teufelsfiguren mit dem Schwanz gefallen mir nicht; Teufelsfiguren, die wie Teufel angezogen sind, interessieren mich nicht, weil der Teufel in uns ist". Programmheft Teatro alla Scala: S. 57. Dieses Zitat ist wahrscheinlich von Gianni Versace, da auf diesen Seiten des Programmhefts Skizzen von ihm für die Kostüme abgebildet sind, dennoch findet man keine Information darüber, wer diese Texte verfasst hat. Siehe ebd., S. 56 f.

aussehen, auf die Adrian jedoch niemals schaut: Einerseits wird die „Normalität“ des Teufels hervorgehoben, andererseits das Spannungsverhältnis zwischen der Deutungsperspektive des Faust-Romans und der des Nicht-Faust-Romans ein wenig ins Schwanken gebracht, indem der Aspekt des Deliriums mit verschiedenen Mitteln der Oper realisiert wird.[159] Wer also in Manzonis Oper eine deutliche Antwort auf die Kontroverse um den Teufel im Roman sucht, mag – besonders in Anbetracht der Partitur – enttäuscht sein, da dort viele kontroverse und interpretatorisch ambivalente Aspekte kaum an Klarheit gewinnen und lediglich in das plurimediale Medium der Oper transferiert und mit seinen Mitteln wiedergegeben werden. Es sind weitere Aspekte, die bei Manzoni verstärkt werden und die das Medium Oper durch die nötige Reduktion des Ursprungstextes besonders hervorhebt: Zu diesen zählen die Bezüge auf Shakespeare und der musikalische Raum Italiens. Diesen letzten Punkt betreffend, wird jedoch in der Oper auf Palestrinas geistige Musik verzichtet und die Entscheidung getroffen, ganz im Bereich der profanen Musik, auch in dem der *opera buffa*, zu bleiben, was den parodistischen Charakter der Vorlage verstärkt.

6.3 Fazit

Im vorliegenden Kapitel wurden insbesondere die Zweideutigkeiten, also die produktiven Ambiguitäten, die zutage treten, wenn man sich mit der Teufelsproblematik in *Doktor Faustus* aus verschiedenen Blickwinkeln, etwa durch eine textimmanente Analyse oder ein Resümee bestehender Forschungspositionen, befasst, in den Blick genommen. Manzonis Werk behält diese Ambiguitäten, die im Medium der Oper zusätzlich auch durch Ambiguitäten, die die Kategorie des Geschlechts betreffen, ergänzt werden. Aus intermedialer Sicht ist anzumerken, dass ein Teil der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* darauf aufmerksam macht, dass Zweideutigkeit bei der Darstellung der faustischen Elemente des Romans so wichtig ist, dass sie auch im neuen Medium beibehalten werden muss. Die Oper ist in der Lage, Ambiguität auf die Bühne zu bringen, indem sie mit Stimmtypen aber auch mit typischen nationalbedingten Traditionen und Anspielungen spielt. Für den Zweck einer Analyse sowohl des Romans als auch der intermedialen Transpositionen gilt es demnach diese Zweideutigkeiten aufrechtzuerhalten, ohne sie auflösen zu wollen.

---

[159] Sorg betont außerdem, dass andere Opernfiguren die gleiche Stimme wie Lui besitzen. Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 185.

Die Betrachtung der Teufelsproblematik ist mit diesem Kapitel keineswegs beendet: Alle Werke der vorliegenden Studie konfrontieren sich mit dieser zentralen Deutungsfrage, auch wenn sie die Mikroform des Teufelsgesprächs doch nicht in das neue Medium transferieren. Daher werden die im ersten Teil des vorliegenden Kapitels dargelegten Positionen aus der Forschungsliteratur, die sich primär mit der Frage nach der Präsenz eines Teufels und folglich mit der Einordnung des Romans auseinandersetzten, die Analyse in den nächsten Kapiteln weiter begleiten. Die dort geschilderten Auffassungen, z. B. bezüglich der Selbstopferung Leverkühns oder der Infragestellung der Definition des Faust-Romans, scheinen sich nämlich in vielen Kompositionen niederzuschlagen und verbinden so die wissenschaftliche mit der kompositorischen Rezeption von Thomas Manns Werk.

7 Zeitblom und die Viola d'amore

Die Viola d'amore ist, so soll in diesem Kapitel aufgezeigt werden, viel mehr als eine bloße intermediale Systemerwähnung. Das Streichinstrument zeichnet sich durch die Präsenz von Spiel- und Resonanzsaiten aus, die beim Vorspielen mitschwingen. Klanglich ähnelt es sowohl einer Bratsche als auch einer Geige: Demnach verwundert es nicht, dass die deutsche Bezeichnung, die jedoch selten verwendet wird „Liebesgeige" lautet. Der erste Abschnitt des vorliegenden Kapitels informiert über das Instrument und dessen Relevanz für die Familie Mann. Im zweiten Abschnitt steht Zeitbloms Unzuverlässigkeit, die sich mit der Technik der Scordatura beim Spielen der Liebesgeige vergleichen lässt, im Vordergrund. Zeitblom manipuliert Leverkühns Biographie: Anhand verschiedener Modelle und Textindizien wird im Folgenden seine Unzuverlässigkeit auf den Prüfstand und anschließend unter Beweis gestellt. Der dritte Abschnitt befasst sich mit zwei Stücken aus Fines *Four pieces from* Doktor Faustus (2010) für Viola d'amore und Klavier. Auch dort wird – etwa mittels ausgeschriebener Verzierungen in der Stimme der Liebesgeige – die Manipulation von *histoire* und *discours* vonseiten der Erzählinstanz im Medium der Instrumentalmusik betont. Auf Hagens Werk *To Zeitblom* (2011) für Hardangerfiedel und Orchester konzentriert sich der vierte Abschnitt des vorliegenden Kapitels. Die Komposition profiliert sich als mehrdimensionale Reflexion über einige Thematiken, die auch in *Doktor Faustus* vorhanden sind, etwa nationale Identität, Erinnerung und subjektives, unzuverlässiges Erzählen. Darüber hinaus sieht die Partitur Autorinszenierung vor, was zu medial und konzeptuell bedingten Ähnlichkeiten und Differenzen zur Autorinszenierung in Thomas Manns *Entstehung des „Doktor Faustus"* führt. Der letzte Abschnitt widmet sich der Zeitblom-Figur in Manzonis Oper: Auch dort kann er mit einer Erzählinstanz, jedoch eher mit einer extern fokalisierten, verglichen werden. Lediglich hier lässt sich die Frage aufwerfen, ob Zeitbloms Unzuverlässigkeit durch das Medium der Oper und Manzonis spezifische Adaption überwunden

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_7

wird. Das vorliegende Kapitel konzentriert sich den vorigen Darlegungen entsprechend vor allem auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz, die durch den Rekurs auf die Viola d'amore (oder auf die Hardangerfiedel bei Lars Petter Hagen) im Roman und in den Kompositionen verstärkt wird.

7.1 Die (unzuverlässige) Erzählinstanz von *Doktor Faustus*

Viele Beiträge über Thomas Manns *Doktor Faustus* haben die Figur Zeitblom ausführlich untersucht, nur wenige haben hingegen ihr Augenmerk auf das Instrument gerichtet, das er spielt.[1] Der Aufsatz von Ford B. Parkes-Perrett stellt zwar einen ersten Versuch in dieser Richtung dar, lässt aber Raum für weitere Vertiefungen des Themas.[2] Die Funktion der Viola d'amore im Text lässt sich nicht nur auf das Liebesmotiv beschränken, sondern übt, intermedial betrachtet, einen verstärkenden Effekt von narrativen Strategien aus.

Die Wahl der Viola d'amore für die Erzählinstanz Zeitblom ist kein zufälliges Textelement, was sich sowohl anhand biographischer Daten über den Autor und seinen Sohn als auch durch textuelle Indizien bestätigen lässt.[3] Bezüglich dieses letzten Aspekts gilt es auf einer Abstraktionsebene, die mediale Differenzen beachtet, Textpassagen und narratologische Strategien mit den Eigenschaften der Viola d'amore und des Viola d'amore-Spielens zu vergleichen. Ein erstes Beispiel bietet die folgende Präsentation des Erzählers auf den ersten Seiten des Romans mittels Anwendung vieler *loci a persona*:

> Ich bin eine durchaus gemäßigte und, ich darf wohl sagen, gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur, ein Gelehrter und conjuratus des „Lateinischen Heeres", nicht ohne Beziehung zu den Schönen Künsten (ich spiele die Viola d'amore), aber ein Musensohn im akademischen Sinne des Wortes, welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten aus der Zeit der „Briefe der Dunkelmänner", eines Reuchlin, Crotus von Dornheim, Mutianus und Eoban Hesse betrachtet. (DF: 12; Herv. A. O.)

---

[1] Unter den aktuellen Beiträgen zum Erzähler von *Doktor Faustus* sei hier auf die folgenden verwiesen: Baier, Christian: Die „Vita Adriani" des Dr. Serenus Zeitblom: Hagiographische Elemente in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". In: Thomas-Mann-Jahrbuch 25 (2012), S. 75–98; Joy, Stephen: Melancholy Echo and the Case of Serenus Zeitblom. In: Cosgrove, Mary u. Anna Richards (Hrsg.): Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture. Rochester/NY: Camden House 2012, S. 135–150.

[2] Siehe Parkes-Perrett, Ford B.: Thomas Mann's Silvery Voice of Self-Parody in *Doktor Faustus*. In: The Germanic Review 64 (1989) H. 1, S. 20–30.

[3] Vgl. auch ebd., S. 20.

Zeitblom ordnet hier seine Kenntnisse hauptsächlich dem Trivium der Sieben Freien Künste zu. Jedoch ist ihm die „dämonische Sphäre" (Ent: 82) der Musik, also eine Disziplin des Quadriviums, nicht fremd. Gleich am Anfang des Romans erweist sich seine Rhetorik als nicht frei von Widersprüchen, denn trotz seiner „auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete[n] Natur" (DF: 12) beschäftigt er sich gerne mit Musik, der er zugleich durch den ganzen Roman hindurch Dämonisches zuschreibt. Außerdem fühlt er sofort das Bedürfnis, in Klammern zu spezifizieren, welches Instrument er spielt. Ob er wirklich behaupten darf, eine „gesunde, human temperierte[4] […] Natur" (DF: 12) zu sein, gewinnt im Laufe der Narration an Fragwürdigkeit, da er der Leser*innenschaft eine verzerrte, kaum wertungsfreie Darstellung der Ereignisse liefert. Die in diesem Kapitel konstatierte Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz führt zur These, dass ihre Berichte jederzeit in Frage gestellt werden dürfen und können.[5]

Durch das gespielte Instrument offenbart sich das „Geheimnis der Identität" (DF: 549) Zeitbloms, der „alles andere als Serenus"[6] ist. Im Folgenden soll zunächst einmal die Viola d'amore vorgestellt werden, da es sich um ein Instrument handelt, das man heutzutage sehr selten in Konzertsälen hört. Das Vorwissen über Eigenschaften der Liebesgeige ist zudem fundamentale Voraussetzung für den Medienvergleich, der im zweiten Teil des vorliegenden Abschnitts durchgeführt wird und narrative Strategien mit Aufführungspraktiken vergleicht.

7.1.1 Die Viola d'amore und ihre Bedeutung für die Familie Mann

Dieser Unterabschnitt verfolgt nicht das Ziel eines hermeneutischen Biographismus, sondern das einer u. a. musikhistorischen Kontextualisierung des Instruments samt Erwähnung biographischer Details über die Familie Mann. Diese wurden in

---

[4]In diesem Fall verzichtet Zeitblom durch die Verwendung des Adjektivs „temperiert" nicht auf einen intermedialen Bezug, der sich sowohl als ‚Einzelreferenz' auf J. S. Bachs *Das Wohltemperierte Klavier* als auch als ‚Systemreferenz' auf die temperierte Stimmung einstufen lässt. Der intermediale Bezug rückt die musikalische Stimmung in den Vordergrund. Zu den hier verwendeten Begriffen aus der Intermedialitätsforschung siehe etwa Rajewsky: Intermedialität, S. 72 f.

[5]Zur Unzuverlässigkeit Zeitbloms vgl. auch Petersen, Jürgen H.: *Faustus* lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 47–63.

[6]Steinby, Liisa: Kultur als Differenzierung: Die Funktion der Klöpfgeißel-Geschichte in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Interlitteraria 14 (2009) H. 2, S. 273–289, hier: S. 276.

der Forschungsliteratur kaum berücksichtigt und dienen als Hintergrundinformationen für die darauf folgende Analyse, die sonst hauptsächlich auf textuellen Indizien basiert.

Die ersten spontanen Fragen, welche durch die Erwähnung des Instruments im Roman aufgeworfen werden, könnten die folgenden sein: Warum die Viola d'amore und nicht etwa die Violine oder die Flöte? Wieso kennt Thomas Mann das Repertoire der Liebesgeige?[7] In der Familie gab es einen Spieler der Viola d'amore, und zwar Michael Mann, den jüngsten Sohn von Katia und Thomas. Das Instrument Michael Manns, eine im Jahr 1772 von Eberle gebaute Liebesgeige, besitzt jetzt Rachel Scott, ebenfalls Spielerin des Instruments. Sie berichtet, sie habe das Instrument von einem Kollegen Michael Manns gekauft, der auch in der Pittsburgh Symphony spielte und der im Instrumentenkasten zusammen mit anderen Partituren auch Zeitbloms Repertoire gefunden habe, etwa Milandre, Ariosti und Haydn.[8]

Die Hypothese, Thomas Mann wäre in der Darstellung des Instruments und seines Repertoires im Roman vom Sohn unterstützt worden, wird auch in den Tagebüchern bestätigt: „Geschrieben an […] Bibi[9] wegen Viola d'Amore-Literatur".[10] Michael fungiert während der gesamten Zeit, in der sein Vater den Roman schreibt, als Berater: „Bibi angetan von der Aktualität des Musikalischen",[11] schreibt beispielsweise der Autor nach einer Vorlesung von *Doktor Faustus*. Auch ein Blick in die Literatur für die Viola d'amore des Sohnes bestätigt sein Interesse für zeitgenössische Kompositionen, worin er sich vom Vater

[7] Diese Fragen stellt sich auch der Viola d'amore-Spieler David Troutman nach der Lektüre von *Doktor Faustus*. Zitiert in Scott, Rachel: Thomas Mann. The Viola d'Amore in Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*, a literary connection for my 1772 Eberle viola d'amore. In: Viola d'amore. Music & Instruments. <https://violadamore.com/index.php/dr-faustus.html > (letzter Zugriff: 21.08.2020). Der Newsletter 1993 der International Viola d'Amore Society enthielt den originalen Text Troutmans („The Viola d'amore in *Doctor Faustus*"), den die Verfasserin dank des Präsidenten derselben Gesellschaft, Hans Lauerer, lesen durfte. Die International Viola d'Amore Society hat sich intensiv auf diversen Kongressen mit dem Thema beschäftigt: 2014 wurden z. B. die im Roman erwähnten Kompositionen für das Instrument auf einem Kongress in Ungarn von Carlos Maria Solare vorgespielt und erläutert. Hier sei auf die Webseite „Viola d'amore society" verwiesen: <https://violadamoresociety.org/ > (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[8] Ebd.

[9] Bibi war der Spitzname Michaels.

[10] TB2: 17.05.1945, S. 206.

[11] TB2: 21.07.1944, S. 79.

zu unterscheiden scheint: In der Liste Scotts, die sich auf das im Geigenkasten gefundene Repertoire bezieht, kommen auch Hindemith und Casadesus vor.[12]

Die Viola d'amore wird in einer der ersten Untersuchungen des 20. Jahrhunderts zum Instrument als eine „Abart der Alt-Viola da braccio mit 5 bis 7 Spielsaiten und ebenso vielen Resonanzsaiten"[13] beschrieben. Zeitbloms Viola hat sieben Saiten und stammt aus der Parochialstraße, also aus dem Instrumenten-Magazin Kaisersascherns.[14] Dieses Instrument – wie die italienische und die deutsche Bezeichnung ausdrücken – trägt Züge sowohl der Geige als auch der Bratsche. Klanglich betrachtet ist aber laut Koehler die Viola d'Amore eher mit der Bratsche zu vergleichen.[15] Außerdem meinte Leopold Mozart, der Klang der Liebesgeige eigne sich für Abendkonzerte,[16] und nicht zufällig spielt Zeitblom in Münchener Abendkreisen gern vor:

> Bei Roddes sowohl wie im Schlaginhaufen'schen Säulen-Salon hörte man gern mein Viola d'amore-Spiel, das allerdings der gesellschaftliche Beitrag war, den ich, der schlichte und in der Konversation niemals sehr vive Gelehrte und Schulmann, vornehmlich zu bieten hatte. (DF: 401)[17]

Leopold Mozart war auch überzeugt, die Viola d'amore sei leider oft verstimmt.[18] Harry Danks, Spezialist im Bereich der Viola d'amore, weist diese Behauptung jedoch zurück: Es sei möglich, obwohl äußerst kompliziert, das Instrument zu stimmen, „and often a suggested tuning or scordatura is added by the composer".[19]

---

[12]Vgl. Scott, Rachel: Michael Mann's library. Michael Mann's sheet music. In: Viola d'amore. <https://violadamore.com/index.php/dr-faustus/michael-mann-s-sheet-music.html >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[13]Koehler, Werner Eginhard: Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore. Berlin: Funk 1938, S. 7. Danks betont, die Zahl der Saiten könne nicht festgestellt werden, denn in den Museen Europas gibt es sehr unterschiedliche Instrumente. Danks, Harry: The Viola d'Amore. In: Music & Letters 38 (1957) H. 1, S. 14–20, hier: S. 14.

[14]Vgl. DF: 62 ff.

[15]Vgl. Koehler: Beiträge, ebd.

[16]Zitiert in Danks: The Viola d'Amore, S. 14.

[17]Nochmals scheint die Erklärung Zeitbloms widersprüchlich: Am Anfang des Romans bezeichnet er sich als deutschen Humanisten, dennoch bevorzugt er hier das Spielen vor dem Reden.

[18]Zitiert in Danks: ebd.

[19]Ebd.

Eine wichtige Rolle spielen die Resonanzsaiten, die zum typischen Klang beitragen:[20]

> These strings are not touched by the bow but vibrate sympathetically when the upper strings are played and give a resonance to the small but lovely and distinctive tone-quality that is characteristic of the viola d'amore.

Zu den berühmtesten Meistern der Viola d'amore, etwa Gagliano, Stainer und Tielke, zählt auch Eberle. Michael Mann, der eine von Eberle gebaute Liebesgeige besaß, spielte daher ein sehr bedeutendes Instrument. Anfang des 20. Jahrhunderts erfuhr die Liebesgeige ein echtes Revival – eine Folge der vielen Untersuchungen dieser Zeit im Bereich der Musikinstrumente; die zahlreichen Studien von Curt Sachs[21] sowie die erwähnte Doktorarbeit Koehlers sind Beispiele dafür. Dieses Revival spiegelte sich in den Werken vieler Komponist*innen wider, die entweder ein Stück für das Instrument komponierten (z. B. Paul Hindemith) oder es in orchestrale Werke einfügten (z. B. Richard Strauss).[22] Auch die Besetzung von Pfitzners Oper *Palestrina* enthält die Viola d'amore: All diese biographischen und historischen Zusammenhänge scheinen in den Roman *Doktor Faustus* eingeflossen zu sein.[23]

7.1.2 Zeitbloms Scordatura der Narration

Das Instrument, das Zeitblom spielt, verstärkt diverse Aspekte des *discours* von Thomas Manns *Doktor Faustus*. Die Verstärkung des Liebesmotivs lässt sich beispielsweise nicht übersehen. Dass Zeitblom Leverkühn liebt, sollte kein Geheimnis sein: „[I]ch habe ihn geliebt" (DF: 15), stellt er im ersten Kapitel des Romans fest. „As the biography of Leverkuehn is a labor of love[24] by Zeitblom,

[20]Ebd.

[21]Exemplarisch sei hier auf die folgende Publikation verwiesen: Curt, Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Mit 200 Abbildungen. Berlin: Bard 1913.

[22]Vgl. Danks: The Viola d'Amore, S. 19.

[23]Siehe Parkes-Perrett: Silvery Voice, S. 29 (Fußnote 10).

[24]Dass Zeitbloms Biographie für eine Liebesaufgabe gehalten werden kann, wird im Folgenden in Frage gestellt.

is it not appropriate that he plays the instrument ‚of love'?",[25] fragt sich Troutman. Bezüglich homoerotischer Aspekte, welche die Figur Zeitblom betreffen, liegen unterschiedliche Interpretationen vor. Parkes-Perrett findet viele Indizien für Zeitbloms Liebe zu Leverkühn im Roman und interpretiert sogar seine Auffassung der Musik als eine erotische: Wenn er Leverkühn beim Üben entdeckt, halte der Erzähler dies für eine heimliche sexuelle Aktivität.[26] Hingegen meint Hans Hilgers, die Homoerotik werde bei der Charakterisierung Zeitbloms von Thomas Mann ausgespart, nicht aber bei der Leverkühns.[27] Allein das italienische mit dem Musikinstrument verbundene Substantiv ‚amore' scheint diese These in Frage zu stellen, denn (nicht nur) im italienischen Sprachgebrauch lässt es sich kaum mit ‚Freundschaft' verwechseln. Eine latente Homoerotik ist fast im ganzen literarischen Schaffen Thomas Manns zu bemerken; u. a. auch in der Novelle *Der Tod in Venedig*, deren Einfluss auf den *Faustus* auch vom Autor selbst anerkannt wird.[28] Darüber hinaus bedarf der Erzähler ständig der Nähe zu seinem geliebten Freund[29] und oft gewinnt man sogar den Eindruck, dass er Leverkühn überwacht. So rechtfertigt er beispielsweise seine Entscheidung, in Halle mit ihm zu studieren:

> [I]ch leugne natürlich nicht, daß der persönliche Grund seiner Anwesenheit stark, ja entscheidend mitgespielt hatte bei meinem Entschluß. [...] Mein eigener Wunsch, ihm nahe zu sein, zu sehen, wie er es trieb, welche Fortschritte er machte und wie seine Gaben sich in der Luft akademischer Freiheit entfalteten; dieser Wunsch, in täglichem Austausch mit ihm zu leben, ihn zu *überwachen*, von nahebei ein Auge auf ihn zu haben – hätte wahrscheinlich von sich aus genügt, mich zu ihm zu führen. (DF: 129f.; Herv. A. O.)[30]

---

[25]Troutman: The Viola d'amore in *Doctor Faustus*, Newsletter 1993 der International Viola d'amore Society. Zitiert auch in Scott: The Viola d'Amore in Thomas Mann's novel *Doctor Faustus*, ebd.

[26]Siehe Parkes-Perrett: Silvery Voice, S. 22.

[27]Vgl. Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1995, S. 36.

[28]Vgl. Ent: 111. Zur Homosexualität bei Thomas Mann siehe etwa: Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

[29]Vgl. dazu auch Hilgers: Serenus Zeitblom, S. 21–27; Metzler, Ilse: Dämonie und Humanismus. Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Thomas Manns „Doktor Faustus". Essen: Rohden 1960, S. 31.

[30]Vgl. auch DF: 151: „Ich tat es aus vollkommen freien Stücken, nur aus dem unabweislichen Wunsche, zu hören, was er hörte, zu wissen, was er aufnahm, kurz: auf ihn *acht zu haben* […]" (Herv. i. O.).

Die ‚explizite Systemerwähnung' „ich spiele die Viola d'amore" (DF: 12) in der Selbstvorstellung des *overt narrator*[31] auf den ersten Seiten des Romans verstärkt als „Intermedialitätssignal"[32] auch die diegetischen Ebenen des Romans. Einerseits ist im Roman die Ebene der extradiegetischen Narration zu finden, die vergleichbar zum Resonieren einer Resonanzsaite der Viola d'amore vor allem eine kommentierende und ergänzende Funktion erfüllt, in der Zeitblom als extradiegetischer Erzähler die Biographie seines Freundes niederschreibt und seine Leser*innenschaft über den Verlauf des Zweiten Weltkriegs informiert. Andererseits besteht Thomas Manns Roman auch aus der intradiegetischen Ebene von Leverkühns Leben, die chronologisch vor der extradiegetischen zu situieren ist und in der Zeitblom eine Figur der Diegese darstellt: Dieser Ebene lässt sich aufgrund der Handlungsgewichtung keine rein kommentierende Funktion zuschreiben, weswegen sie eher mit dem Streichen einer Spielsaite der Viola d'amore in Verbindung zu bringen ist. Der Rekurs auf die Liebesgeige verschärft gleichzeitig auch den Blick auf mediale Differenzen, welche die Kategorie der Zeit betreffen. Die Gleichzeitigkeit des Streichens der Spiel- und Resonanzsaiten in der musikalischen Aufführung ist in der Situation des Erzählens – bezüglich der extra- und intradiegetischen Ebene – nicht gegeben.[33] Der Rückgriff auf die Viola d'amore verstärkt aber auch die Homodiegese selbst, also Zeitbloms doppelte Funktion als Erzähler und Figur auf der intradiegetischen Ebene von *Doktor Faustus*. In diesem Fall ist ein höherer Grad an Gleichzeitigkeit auch im Erzähltext möglich, da die homodiegetische Erzählinstanz wiedergibt und erlebt.

Der intermediale Bezug auf die Viola d'amore verstärkt aufgrund der möglichen Anwendung der Scordatura vor dem Spielen eine weitere narrative Strategie des Romans, nämlich die des unzuverlässigen Erzählens. Wayne C. Booth,

---

[31] Dazu siehe Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1978, S. 196–262.

[32] Rajewsky: Intermedialität, S. 82.

[33] Diese Gleichzeitigkeit verknüpft sich allerdings in der Musik nicht nur mit der Aufführung eines Stückes, sondern auch mit dem Lesen eines Stückes selbst – es sei denn, es handelt sich um eine Komposition, die für ein ausschließlich monodisches Instrument komponiert wurde. Im Fall von Werken für die Viola d'amore ist die Gleichzeitigkeit des Spielens und Resonierens implizit im musikalischen Text durch die paratextuelle Angabe „Viola d'amore" im Untertitel der Komposition und/oder neben dem Notenliniensystem und nicht etwa durch die Präsenz zweier Notenliniensysteme gegeben. Exemplarisch sei hier auf die folgende Sonate von Huberty verwiesen: Huberty, Anton: Sonata for Viola d'amore No. 1 in E major. In: IMSLP.<https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Viola_d%27amore_No.1_in_E_major_(Huberty%2C_Anton)>(letzter Zugriff: 21.08.2020). Bei dieser Version der Sonate findet man außerdem eine Anweisung zur Stimmung des Instruments.

Diskursbegründer unzuverlässigen Erzählens, verwendet die Termini „mere reflector“[34] und „flawed reflector“,[35] um sich auf zuverlässige und unzuverlässige Erzähler*innen zu beziehen. Diese optisch-physikalische Metaphorik wird in Manns „Musiker-Roman“ (Ent: 25) durch eine musikalisch-akustische ersetzt, die aber immerhin auf unzuverlässige Narration verweist. An den Details seiner Biographie zu zweifeln, scheint aus einigen Gründen durchaus angemessen: Bereits die starke Liebe Zeitbloms zu Leverkühn und die daraus resultierende Eifersucht auf weitere Bewerber*innen stellt die Objektivität seiner Berichte in Frage. Der Erzähler selbst gibt zu: „Ich vermute, daß es mir nicht gelungen ist, dem Leser eine gewisse Eifersucht auf das Verhältnis des Schlesiers [Schildknapp] zu Adrian zu verbergen“ (DF: 321).[36] Zeitblom selbst zweifelt an seinen Fähigkeiten als Biographen: „[A] reflector whose own jealousy affects the action is no longer a mere reflector“,[37] konstatiert Booth.[38] Auch in Publikationen jüngeren Datums zum unzuverlässigen Erzählen, wie etwa in einem Aufsatz Vera Nünnings, ist zu lesen:[39]

> Since fictional homodiegetic unreliable narrators are often deeply emotional involved, obsessed or disturbed monologists, they can frequently be recognized by features like exclamations, ellipses, rhetorical questions, any number of repetitions and the tempo of their narration. In trying to convince readers of the truth of their story, they often appeal to the reader by direct address and explanation.

Alle drei Eigenschaften, die Vera Nünning in Bezug auf unzuverlässige, homodiegetische Erzähler*innen nennt, lassen sich auf Zeitblom übertragen. Aufgrund seiner Gefühle zu Leverkühn ist er beispielsweise stark emotional beteiligt. Zudem zeigt das auf S. 216 angeführte Zitat aus dem Roman über das Überwachungsbedürfnis des Erzählers, dass er von seinem Freund besessen ist. Nicht

---

[34] Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London: University of Chicago Press 1983 [1961], 2. Aufl., S. 341.

[35] Ebd., S. 340 (im Original großgeschrieben im Titel des Abschnitts).

[36] Vgl. auch Crawford: Exorcising the Devil, S. 169 ff.

[37] Siehe Booth; The Rhetoric of Fiction, S. 341.

[38] Zeitbloms „Zweifeln an der eigenen Erzählkompetenz“ ist ein wiederholtes Motiv in Manns *Doktor Faustus*. Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 174.

[39] Nünning, Vera: Conceptualizing (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. In: Dies. (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin: de Gruyter 2015, S. 1–28, hier: S. 10. Vera Nünnings Erläuterung beruht u. a. auf der folgenden Publikation Ansgar Nünnings: Nünning, Ansgar: „But why *will* you say that I am mad?“ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 22 (1997) H. 1, S. 83–105.

zuletzt haben die in diesem Kapitel genannten Textindizien ergeben, dass Zeitblom als gestörter Monologist anzusehen ist, der im Laufe der Narration auf alle von Vera Nünning aufgelisteten rhetorischen Mittel zurückgreift, nämlich Ausrufe, Ellipsen, rhetorische Fragen und Wiederholungen, und sich, wie im Zitat über Schildknapp, direkt an seine Leser*innenschaft wendet, um sein Erzählen zu rechtfertigen oder zusätzliche Erklärungen zu liefern.

Ein weiteres, relevantes Detail ist, dass Zeitbloms Liebe zu Leverkühn nicht erwidert wird:

> [I]ch habe ihn geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit, mit Erbarmen und hingebender Bewunderung – und wenig dabei gefragt, ob er im mindesten mir das Gefühl zurückgäbe.
>
> Das hat er nicht getan, o nein. (DF: 15)

Die Narration scheint daher nicht nur von Eifersucht, sondern auch von einem Rachebedürfnis des abgelehnten Erzählers diktiert zu sein.

Es stellt sich nun die Frage: Aus welchen Gründen schenkt man einer Erzählinstanz das eigene Vertrauen und einer anderen, wie Zeitblom, nicht? In Anlehnung an Studien jeweils von Möllering sowie von Schweer und Thies listet Vera Nünning einige Voraussetzungen auf, die erfüllt werden müssen, um einem Menschen zu vertrauen:[40]

> Reliability – ‚engagement' (the expectation that speakers will act according to their words and manifest intentions)
>
> Sincerity – the belief that someone is giving a truthful account of his or her beliefs, knowledge, feelings and motives
>
> Competence – the belief in the ability of the speaker to do what he or she intends.

Diese Voraussetzung müssen laut Vera Nünning um folgende Aspekte ergänzt werden, wenn unzuverlässige Erzähler*innen definiert werden: Konsistenz, Expertise, Moral und Ethik.[41] Versucht man, diese Aspekte auf die Erzählinstanz Zeitblom zu übertragen, so scheint es schwer (wenn auch nicht unmöglich) ihn mit dem Etikett des zuverlässigen Erzählers zu versehen. Diesbezüglich sei im Folgenden auf die einzelnen Punkte aus Vera Nünnings Liste sowie auf Textindizien aus Manns Roman schrittweise eingegangen.

---

[40] Nünning, V.: Conceptualizing (Un)reliable Narration, S. 7.

[41] Vgl. ebd.

Leser*innen werden von Zeitblom schnell enttäuscht, wenn sie erwarten, dass er nach seinen Worten und manifesten Absichten handelt. Gleich in den ersten Kapiteln des Romans will er etwa seiner Leser*innenschaft von der dämonischen Natur der Musik überzeugen, kann aber selbst nicht auf sie verzichten. Zudem hilft sein Vater Leverkühns Vater, dem „Spekulierer und Sinnierer“ (DF: 31), indem er ihm „Stoffe[] aus seinem Laboratorium“ (DF: 25) für seine Studien besorgt. Darüber hinaus verurteilt er sehr streng Leverkühns Geschlechtsverkehr mit der Prostituierten Esmeralda, leugnet aber zugleich nicht, selber eine rein sexuelle Beziehung „zu einem Mädchen aus dem Volk“ (DF: 215) unterhalten zu haben. Was Ehrlichkeit, also „sincerity“ angeht, so kann man zudem auf das vorher erwähnte Zitat über Schildknapp zurückgreifen, in dem der Erzähler bedauert, kein ehrliches und objektives Bild der Ereignisse liefern zu können.[42]

Der Aspekt der Kompetenz lässt sich angesichts der Affinität der beiden Konzepte zusammen mit dem der Expertise behandeln. Selbstverständlich ist Zeitblom durch seine Bereitschaft, Leverkühns Biographie zu erzählen, vor eine große Herausforderung gestellt. Nicht nur wird von ihm verlangt, über das Leben seines geliebten Freundes, der ihn nicht liebte, zu berichten, sondern auch als Amateur-Spieler komplexe Themen wie Dodekaphonie und Denaturierung des Klanges zu beherrschen. Zeitblom löst dieses Problem durch alles andere als wertungsfreie und objektive Schilderungen der Stücke Leverkühns und Stellungnahmen zu musikalischen Themen. So beschreibt er seine Auffassung des Glissandos, indem er zugleich die Grenzen seiner Musikrezeption signalisiert:

> In ihr stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vormusikalischen Tagen, ist der Gleitklang, das Glissando, – ein aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war [...]. (DF: 543)

Der emotionale und akustische Effekt eines Glissandos hängt sowohl vom persönlichen Empfinden als auch von vielen kompositorischen und musikhistorischen Faktoren ab (Tonart, Stil, Epoche, usw.), sodass keine pauschale und allgemeine Definition seiner Wirkung möglich erscheint. Außerdem könnte man sich fragen, wo denn Zeitblom gelesen oder gehört habe, das Glissando sei „aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht“ zu behandeln. Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive könnte nun die Frage aufkommen, welche Aspekte zu

[42] Zwar könnte man einwenden, Zeitblom sei hier eben ehrlich, weil er zugibt, auf Schildknapp eifersüchtig zu sein. Es ist aber sein Erzählen, dem er selbst aufgrund fehlender Selbstbeherrschung keine Ehrlichkeit zuschreibt.

Zeitbloms Kulturauffassung gehören. Hier greift er zudem nochmals auf sein Lieblingsthema zurück, die Musik als etwas Dämonisches. Er präsentiert komplexe Sachverhalte so, „als sei jedermann mit ihm einer Meinung",[43] vereinfacht anspruchsvolle musikalische Themen, um sie durch fragwürdige kulturelle und politische Kategorien zu erläutern.

Die im obigen Zitat benutzten Wörter, etwa „Barbarei", „anti-human[]" und „anti-kulturell[]" bringen uns zur Analyse der Moral und Ethik des homodiegetischen Erzählers von *Doktor Faustus*. Auch in diesem Fall kommt der Analyse ein Rekurs auf die Viola d'amore zugute. Die Viola d'amore eignet sich für Zeitblom, weil sie mit Konzepten wie Tradition, kulturellem Erbe und historischer Aufführungspraxis in Verbindung gebracht werden kann. Wäre es möglich gewesen, sich den „Dr. phil. Serenus Zeitblom" (DF: 16), der sich als „Nachfahre der deutschen Humanisten" (DF: 12) betrachtet, mit einer Geige aus dem 20. Jahrhundert in den Händen vorzustellen? Wohl eher nicht. Auch die Barockvioline wäre zu populär und banal gewesen und hätte Zeitblom nicht ausreichend charakterisieren können. Unter diesem Gesichtspunkt ist Zeitblom nicht widersprüchlich, obwohl er zugleich der Musik etwas Dämonisches zuschreibt, selber jedoch das Bedürfnis empfindet, musizieren zu wollen.

Der Erzähler repräsentiert die Tradition bzw. er versucht, seiner Leser*innenschaft davon zu überzeugen:

> Ich bin ein altmodischer Mensch, stehen geblieben bei gewissen, mir lieben romantischen Anschauungen, zu denen auch der pathetisierende Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit gehört. (DF: 42)[44]

Zeitblom könnte wohl für eine „Parodie des Stils und der Haltung des bürgerlichen Humanismus"[45] gehalten werden, wie es Ilse Metzler in ihrer Dissertation zum Ausdruck bringt. Petersen bezeichnet außerdem Zeitbloms Sprachstil als „betulich[]",[46] indem er u. a. hervorhebt, dass der Erzähler noch den alten Dativ verwendet, z. B.: „seine[] Begegnung mit Marien" (DF: 610).[47]

Dieser Aspekt lässt sich auch aus einer anderen Perspektive betrachten. Wie im ersten Abschnitt dieses Kapitels erläutert, ist der Anfang des 20. Jahrhunderts

[43] Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 172.
[44] Vgl. auch Crawford: Exorcising the Devil, S. 168.
[45] Metzler: Dämonie und Humanismus, S. 35.
[46] Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 171.
[47] Die Bezeichnung „betulich" lässt sich auch auf den Stil der fiktiven Schriften Leverkühns übertragen, die aber nicht von ihm, sondern immerhin vom unzuverlässigen Erzähler hätten geschrieben werden können. Vgl. Kap. 8.

von einem Revival alter Musikinstrumente geprägt. Schon im 19. Jahrhundert waren Kompositionen aus der Vergangenheit wiederentdeckt worden, das Interesse an der historischen Aufführungspraxis aber begann mit Zeitbloms Epoche. Er ist also nicht so altmodisch, wie er vielleicht erscheinen will. Er und Leverkühn stehen sinnbildlich für ihre Epoche, die auf einer Seite von Modernität und Experimentieren, auf der anderen von historischen Interessen und Tradition gekennzeichnet war.[48] Darf demnach der Spieler der Viola d'amore Leverkühns Musik wegen ihrer „blutlosen Intellektualität" (DF: 542) kritisieren? Auch seine Liebesgeige ist kein Masseninstrument und wird von ihm selbst vor elitären Abendsalons bzw. Studentenkreisen gespielt.[49] Dieses Revival der Barockmusik und -instrumente könnte genauer betrachtet als eine Art ‚konservative Revolution' im musikalischen Bereich angesehen werden und auch Leverkühns *Apocalipsis cum figuris* kombiniert „Rückschritt und Fortschritt, das Alte und Neue, Vergangenheit und Zukunft" (DF: 540). Dieses musikalische Revival entspricht ebenfalls dem Bedürfnis nach neuen Anlässen für die instrumentale Praxis. Es ist ebenfalls zugleich alt und neu, denn eine alte Musik darf mit denselben Klängen und Eigenschaften von damals in neuen historischen Kontexten wiederaufleben. Zeitblom und Leverkühn verkörpern also zwei Auswege aus der empfundenen Sterilität der Kunst, „das weitere Verbleiben im Konventionellen"[50] einerseits und die „revolutionäre Lösung"[51] andererseits, die im heutigen Musikbetrieb immer noch koexistieren.[52]

Die vorigen Ausführungen zeigen, dass sich die Beweise für Zeitbloms Inkonsistenz häufen; mit Recht meint Booth, „[t]he reader may sympathize or deplore, but he never accepts the narrator as a reliable guide".[53] Die Analyse des Namens des Erzählers gibt weitere, aufschlussreiche Anstöße. Hilgers weist darauf hin,

---

[48] Ähnliche Tendenzen lassen sich allerdings auch in der literarischen Moderne wiederfinden. Siehe etwa: Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004 u. Kap. 6.

[49] Hilgers weist außerdem darauf hin, dass Zeitbloms humanistisches Ideal ebenfalls elitärer Natur ist. Siehe Hilgers: Serenus Zeitblom, S. 132.

[50] Ebd.

[51] Ebd., S. 219.

[52] Vgl. Kap. 5.

[53] Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 300; siehe auch Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: Narrative 11 (2003) H. 1, S. 93–109, hier: S. 95. Die von Booth benutzten Verben („sympathize" und „deplore") bereiten den Boden für eine spätere Studie Phelans zur „estranging" und „bonding unreliability", die am Ende dieses Abschnitts aufgegriffen wird.

dass ‚Zeitblom' von ‚Zeitblume' kommt.[54] ‚Zeitblume' sei ein anderer Name für die ‚Herbstzeitlose', eine hochgiftige Pflanze. Dass der Erzähler nicht frei von Vergiftung ist, sollte nicht mehr überraschen.[55] Jacques Darmaun liefert der *Doktor Faustus*-Forschung eine andere, ebenfalls aufschlussreiche Interpretation. ‚Zeitblom' bedeute zwar ‚Blume der Zeit', aber damit impliziere man seine Verkörperung des Zeitgeistes.[56] Der Erzähler ist tatsächlich unter vielen Gesichtspunkten kein altmodischer Mensch, sondern ein „Kind seiner Zeit",[57] etwa bezüglich der Judenfrage.[58] Seine Gefühle gegenüber den Juden „schwanken […] zwischen Hochachtung und Antipathie".[59] Zum einen sagt er:

> Es mag mit an dieser Jugenderfahrung liegen, aber auch an der spürsinnigen Aufgeschlossenheit jüdischer Kreise für das Schaffen Leverkühns, daß ich gerade in der Judenfrage und ihrer Behandlung unserem Führer und seinen Paladinen niemals voll habe zustimmen können, was nicht ohne Einfluß auf meine Resignation vom Lehramte war. (DF: 17)

Zum anderen ergänzt er gleich danach:

> Freilich haben auch *Exemplare jenes Geblütes* meinen Weg gekreuzt – ich brauche nur an den Privatgelehrten Breisacher in München zu denken –, auf deren verwirrend antipathisches Gepräge ich an gehörigem Ort einiges Licht zu werfen mir vornehme. (DF: 17; Herv. A. O.)

Zeitbloms Rhetorik verzichtet nicht auf eine rassistische Konnotation wie „Exemplare jenes Geblütes", die alles andere als Toleranz zeigt. Nicht nur hier kann man den Einfluss der nationalsozialistischen Propaganda auf die Schreibweise des Erzählers bemerken. Er spricht beispielsweise an anderer Stelle auch von der „glorreichen Kultur des deutschen Kunstliedes" (DF: 117) sowie von der „Invasion *unseres* schönen Siziliens" (DF: 255; Herv. A. O.): Das Adjektiv ‚unser'

---

[54] Vgl. ebd., S. 11.

[55] Zum Thema vgl. auch Durrani: The Tearful Teacher, S. 653 f.

[56] Vgl. Darmaun, Jacques: Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 228.

[57] Hilgers: Serenus Zeitblom, S. 65.

[58] Dazu siehe auch Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 74–84.

[59] Darmaun: Thomas Mann, Deutschland und die Juden, ebd. (siehe auch S. 230–233). Vgl. Kap. 10.

könnte darauf hinweisen, dass Zeitblom die Insel dem deutschen Reich zuordnet oder sich auf die Allianz der faschistischen Länder bezieht.[60]

Die hier erwähnten Zitate aus dem Roman sind aber nicht ausschließlich auf die Nazi-Propaganda, sondern auch auf ältere Diskurse und rhetorische Stilmittel zurückzuführen: um einige exemplarisch zu nennen, sei hier auf den George-Kreis,[61] auf Goethes *Italienische Reise* und auf den *pluralis modestiae* der Gelehrten und der antiken Rhetorik verwiesen. Der Erzähler kann hauptsächlich für einen sehr passiven inneren Emigranten gehalten werden.[62] Er lehnt die Sprachmanipulation des Dritten Reiches ab:

> Ich liebe es nicht, wenn Einer Alles haben will, dem Gegner das Wort aus dem Munde nimmt, es umdreht und Begriffsverwirrung damit treibt. Das geschieht heute mit größter Kühnheit, und es ist die Hauptursache meiner Zurückgezogenheit. (DF: 150f.)[63]

Seine Stellungnahme gegenüber dem Zweiten Weltkrieg ist jedoch sehr vage:

> Ich wage kaum, mich zu fragen, zu welcher dieser beiden Kategorien[64] ich gehöre. Vielleicht zu einer dritten, in der man die Niederlage zwar dauernd und klaren Bewußtseins, aber auch eben unter dauernden Gewissensqualen ersehnt. (DF: 50)

---

[60] Des Weiteren, wie u. a. von Jens Ewen hervorgehoben, spricht Zeitblom im ersten Zitat auf dieser Seite von „unserem Führer". Vgl. Ewen, Jens: Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie der narrativen Unzuverlässigkeit in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Hillebrandt, Claudia u. Elisabeth Kampmann (Hrsg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 2014, S. 270–283, hier: S. 282. Interessant ist Giovanninis Bemerkung, dass Hitler im Roman nie mit seinem Namen genannt wird, sondern im Allgemeinen als Führer oder mit ähnlichen Appellativen bezeichnet wird. Damit werden die gemeinsame Dimension sowie der breite Konsens des Nationalsozialismus betont. Dasselbe könne auch für Mussolini gesagt werden. Siehe Giovannini: Il patto col diavolo, S. 229 (Fußnote 129).

[61] Nicht zufällig erinnert der Kridwiß-Kreis an den George-Kreis.

[62] Thomas Manns Einschätzung der inneren Emigration war nicht positiv: „Die ‚innere Emigration' unerträglich!" (TB3: 22.06.1946, S. 12). Vgl. auch Ewen: Deutungsangebote, S. 270–277.

[63] Auffällig ist hier (als weiterer Beweis für Zeitbloms Inkohärenz), dass sich der Erzähler mit der Biographie seines Freundes doch auf ähnliche Art und Weise verhält.

[64] D. h.: Zu der Kategorie von Menschen, die auf Deutschlands Sieg, oder zu der von denjenigen, die auf Deutschlands Niederlage hoffen.

Zeitbloms Passivität zeigt sich durch seine stille Teilnahme am präfaschistischen Kridwiß-Kreis.[65] Außerdem kann er nicht vermeiden, dass seine Söhne im Krieg auf Seiten der Deutschen kämpfen.[66] Osman Durrani betont, dass der Erzähler genau dann, wenn sein Humanismus nutzen könnte, nicht mehr unterrichtet.[67] Sein Widerstand ist also viel zu schwach und beschränkt sich fast nur auf das letzte Gebet[68] sowie auf das Verfassen des Romans. Auch moralisch und ethisch gesehen, ist Zeitblom also keine vorbildliche Figur. In seinen Stellungnahmen, Meinungen und in seinem narrativen Verfahren ist er zudem höchst inkonsistent. Verschiedene Modelle[69] wurden entworfen, um Unzuverlässigkeitsarten zu erfassen: Bezüglich Manns Romans lässt sich konstatieren, dass die Erzählinstanz Zeitblom den Leser*innen eine verzerrte und äußerst subjektive Version der Biographie Leverkühns samt falschen Einschätzungen und fragwürdigen moralisch-ethischen Stellungnahmen liefert.[70] Ein Gegenentwurf zur Darstellung Zeitbloms lässt sich in den meisten Fällen rekonstruieren und stellt ein Ziel dieser Studie dar; die Bereitwilligkeit der Leser*innenschaft, zur Interpretation des Textes beizutragen,[71] spielt zugleich eine wichtige und herausfordernde Rolle. So Petersen:[72]

---

[65] Vgl. DF: 525–538.

[66] Vgl. DF: 21: „Meine beiden Söhne dienen heute, der eine auf zivilem Posten, der andere in der bewaffneten Macht, *ihrem* Führer" (Herv. A. O.) Das im Zitat kursivgeschriebene Wort signalisiert aber zugleich Zeitbloms Ablehnung der politischen Situation seines Landes, obwohl er an anderen Textstellen doch von „unserem Führer" spricht (siehe Fußnote 60). Vgl. auch Metzler: Dämonie und Humanismus, S. 28 f.

[67] Vgl. Durrani: The Tearful Teacher, S. 657.

[68] „Gott sei euerer armen Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland" (DF: 738).

[69] Vgl. Olson: Reconsidering Unreliability, S. 100 f. Siehe auch Phelan, James u. Mary Patricia Martin: The Lessons of „Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. In: Herman, David (Hrsg.): Narratologies. New perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press 1999, S. 88–109, hier: S. 93–96.

[70] Zur Moral und Ethik Zeitbloms, etwa bezüglich des Themas Jungfräulichkeit, vgl. auch Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 171.

[71] Dies ist allerdings eine übliche Implikation unzuverlässiger Narration, siehe Nünning, A.: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Phelan, James u. Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): A Companion to Narrative Theory. Malden (u. a.): Blackwell 2005, S. 89–107, hier: S. 95.

[72] Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 181. Im letzten Satz bezieht sich Petersen auf den seltsamen Heiratsantrag Leverkühns durch Schwerdtfeger, vgl. Kap. 9.

> Der Leser sieht sich also vom Erzähler vor die Aufgabe gestellt, selbst zu entscheiden, was es mit dem Dämonischen in dieser Welt, was es mit dem Teufel, mit dem Ursprünglich Elementaren in der Politik, der Kunst, der musikalischen Sphäre auf sich hat, denn der Narrator ist eine schillernde Figur mit wechselnden Darstellungen, Bewertungen, Einordnungen und wirkt daher unzuverlässig: Er führt den Leser weniger, als dass er ihn verunsichert und ins Schwanken bringt. Diese Unzuverlässigkeit des Figuren-Erzählers[73] kommt schließlich dadurch auf ihren Höhepunkt, dass er von Begebenheiten, Szenen, Dialogen berichtet, die er gar nicht kennen kann.

Petersen betrachtet allerdings Zeitblom als „erzählinkompetentes Medium“,[74] was indirekt auf Olsons Unterscheidung zwischen „fallible“ und „untrustworthy narrators“[75] verweist. Im Fall der Erzählinstanz von *Doktor Faustus* scheint die Trennlinie zwischen dem einen und dem anderen Typ nicht besonders scharf zu sein, da man wohl die Auffassung vertreten könnte, der Amateur-Spieler Zeitblom sei einfach nicht in der Lage, das Leben eines Komponisten höchstkomplexer Musik wiederzugeben. Es gibt aber viele textuelle Indizien, die eher dafür sprechen, dass Zeitblom kein „fallible“, also erzählinkompetenter, sondern ein „untrustworthy narrator“ ist, also ein unzuverlässiger Erzähler ist. Es scheint schwer zu behaupten, ein Doktor der Philosophie habe überhaupt kein erzählerisches Talent bzw. keine erzählerische Kompetenz und liefere den Leser*innen eine solche verzerrte Darstellung, weil er nicht in der Lage sei, das zu begreifen, wovon er erzählt. Die Satire von Swift aus *Gulliver's Travels* über die Vereinfachung komplexer Konzepte eben durch Gelehrte, die von Zeitblom im *Apocalipsis*-Kapitel erwähnt wird,[76] um den Ansatz einiger Mitglieder des präfaschistischen Kridwiß-Kreises zu beschreiben, lässt sich auch auf sein Verhalten etwa der Musik gegenüber übertragen, da er komplexe musikalische Themen durch den gesamten Roman hindurch wesentlich vereinfacht und voreilige Schlussfolgerungen

[73] In seinem Aufsatz verzichtet Petersen auf gängige narratologische Begrifflichkeiten (z. B. die von Genette bezüglich Fokalisierungen, siehe Genette: Die Erzählung, S. 134–138) und führt einen neuen narratologischen Begriff ein, den des Figuren-Erzählens. Dieser erlaube ihm einen doppelten Blick auf die Erzählinstanz Zeitblom, der zugleich Er- und Ich-Erzähler sei. Der Verzicht auf Genettes Kategorien und die Einführung einer neuen schwammigen Bezeichnung scheinen so irreführend wie die Auffassung zu sein, Er-Erzählen sei *per definitionem* zuverlässig. Diesem Punkt lässt sich anhand vieler Studien zum unzuverlässigen Erzählen widersprechen, vgl. u. a. Nünning, V. (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin: de Gruyter 2015.

[74] Ebd., S. 174.

[75] Olson: Reconsidering Unreliability, S. 93.

[76] Vgl. 4.1.2.

zieht. Außerdem spielt Zeitblom ein Instrument, das bestimmte Kenntnisse voraussetzt, auch wenn es auf einem Amateur-Niveau gespielt wird. Darüber hinaus ist die Scordatura, die ein Spieler der Viola d'amore anwendet oder die von einer Komponistin bzw. von einem Komponisten für die Aufführung eines bestimmten Stückes vorgeschrieben wird, ein vor dem Spielen bewusst eingesetztes Mittel. Als unzuverlässiger, aber nicht inkompetenter Erzähler entscheidet sich Zeitblom dafür, absichtlich unzuverlässig zu erzählen. Würde man dieses Verfahren aus Sicht der Intermedialitätsforschung bezeichnen, so könnte diese Verstimmung der Narration als Simulation einer instrumentalen Aufführungspraxis eingestuft werden, die eine verstärkende Funktion narrativer Strategien aufweist.[77] Die Viola d'amore und das Spielen der Viola d'amore werden im Text nicht nur thematisiert, sondern auch inszeniert.[78]

Zeitbloms Charakterisierung ist nicht frei von Ironie: Ilse Metzler betrachtet den Erzähler von *Doktor Faustus* als „Parodie des Stils und der Haltung des bürgerlichen Humanismus"[79] und Börnchen macht darauf aufmerksam, dass Zeitblom den Ironiebegriff von Cicero „in seiner Erzählweise bewahrt".[80] Dies wäre ein weiterer Beweis für die Unzuverlässigkeit des Erzählers: Booths Thesen zufolge ist Unzuverlässigkeit eine Funktion von Ironie.[81] Innerhalb von Booths Auffassung spielt die Kategorie der impliziten Autorin bzw. des impliziten Autors eine große Rolle, wird sogar zum Maßstab für die Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz. Wenn deren Wahrnehmungen und Werte zu stark von denen der impliziten Autorin bzw. des impliziten Autors abweichen, liegt Unzuverlässigkeit vor.[82] Spätere Studien kritisieren Booths Definition des *implied author*. Ansgar Nünning hebt beispielsweise hervor: „the implied author provides a terminologically acceptable way of talking about the author and his or her intention, under the guise of talking about textual phenomena".[83] Dem Terminus liegt dem Zitat entsprechend der Versuch zugrunde, indirekt auf die Autor*innenintention

[77] Vgl. Gess: Intermedialität *reconsidered*, S. 159 u. 152. Bei Rajewsky eine „simulierende Systemerwähnung". Siehe etwa Rajewsky: Intermedialität, S. 94.

[78] Vgl. Wolf: „The musicalization of fiction", S. 133 u. Rajewskys Analyse von Tabucchis Kurzgeschichte *Piccoli equivoci senza importanza*: Rajewsky: Intermedialität, S. 97–103.

[79] Metzler: Dämonie und Humanismus, S. 35.

[80] Börnchen: Kryptenhall, S. 92. Vgl. auch Börnchens Ausführungen zum Vornamen Zeitbloms als Bezug auf die „Serenissimus"-Witzsammlungen: ebd., S. 92 f.

[81] Siehe Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 304. Vgl. auch Olson: Reconsidering Unreliability, S. 94.

[82] Siehe Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 158 f.

[83] Nünning, A.: Reconceptualizing Unreliable Narration, S. 92.

einzugehen. Die Inkohärenz des Begriffs macht ihn folglich zu einer unangemessenen Grundlage zur Erschließung von Unzuverlässigkeit: Aus diesem Grund wird in diesem Abschnitt der Rückgriff auf textuelle Indizien bevorzugt und lediglich undifferenziert von Autor bzw. Autorin geredet.

Gerade Thomas Mann ist der Auffassung, Zeitblom stehe „in einem fast komischen Gegensatz“[84] zu Leverkühn. Unzuverlässigkeit lässt sich in der Charakterisierung Zeitbloms durch Booths Modell, das sich auf die drei Instanzen der Erzählinstanz, der Leser*innenschaft und des*r *implied author* stützt, wohl nachweisen. Noch aussagekräftiger, da man nicht Gefahr läuft, wegen Booths kontroverser Definition des*r *implied author* in eine hermeneutische Rekonstruktion von Autor*innenintention zu geraten, bietet Ansgar Nünnings Modell, das der implizite Autor bzw. die implizite Autorin durch textuelle Indizien ersetzt, einen anwendbaren Orientierungsrahmen für die Analyse.[85] In diesem Abschnitt lag der Fokus eher auf Thomas Manns Text, aber gerade das u. a. von Claudia Albert konstatierte „Mißverhältnis[] von Textgestalt und behaupteter ästhetischer Intention“[86] weist auf Booths Modell hin: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not“.[87] Booths Spezifizierung in Klammern reduziert die Normen eines Werkes auf diejenigen der impliziten Autorin bzw. des impliziten Autors: Eine Faust-Adaption orientiert sich aber auch an den Normen des Faust-Stoffes und eben die Zuordnung des Werkes zur Faust-Tradition wurde in der Forschungsliteratur in Frage gestellt.[88] Diese Inkonsistenz wird schon durch den Verweis auf paratextuelle Hinweise[89] deutlich: Bereits im Untertitel muss Zeitblom seinen Leser*innen mitteilen, dass er derjenige ist, der über das Leben seines Freundes berichtet. Dadurch wird deutlich, dass er für das Geschriebene verantwortlich ist. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass die Textgestalt mit dem Titel und dem entsprechenden literarischen Stoff wenig übereinstimmt.

Im Laufe der Narration wird Zeitblom als „the pathetic perfectionist, the platonic adulterer, the weeping schoolmaster“[90] enttarnt, also als extrem widersprüchliche und inkonsistente Erzählinstanz, der man kein Vertrauen schenken

[84] GkFA 19.1: 261.

[85] Siehe Olson: Reconsidering Unreliability, S. 99.

[86] Albert: Schwierigkeiten, S. 104.

[87] Booth: The Rhetoric of Fiction, S. 158 f., Herv. i. O.

[88] Vgl. Kap. 6.

[89] Dazu siehe auch ebd., S. 97.

[90] Durrani: The Tearful Teacher, S. 658.

möchte. Es handelt sich im Fall des Erzählers von *Doktor Faustus* um keine „bonding",[91] sondern um eine „estranging unreliability".[92] Zeitblom erregt kein Mitleid, Leser*innen, darunter auch die in dieser Studie betrachteten Komponist*innen, bleiben seiner Wiedergabe gegenüber skeptisch, nehmen ihm gegenüber eine eher ablehnende Haltung ein.[93] Als Konsequenz sympathisieren die meisten Komponist*innen dieser Studie mit Adrian Leverkühn: Laut Jens Ewen geschieht das, weil Zeitblom Sympathie für seinen Freund hegt.[94] Dieser These scheint schwer zuzustimmen, angesichts dessen, dass er der Leser*innenschaft eine höchst manipulierte Version der Biographie Leverkühns liefert, indem er etwa alles dämonisiert und von Eifersucht getrieben berichtet. Es ist eher diese *estranging unreliability*, die die Leser*innen dazu ermutigt, sich von Zeitbloms Scordatura der Narration zu distanzieren. Der intermediale Bezug auf die Viola d'amore, zum Teil in Form einer expliziten, zum größeren Teil aber als simulierende Systemerwähnung, verstärkt die *discours*-spezifischen Eigenschaften des Romans.

Die Unzuverlässigkeit Zeitbloms im Roman konnte durch verschiedene Mittel der narratologischen und intermedialen Analyse nachgewiesen werden, z. B. durch die Modelle Booths und Nünnings, durch die Stilmittelanalyse sowie durch den Medienvergleich, und zwar mit den Eigenschaften der Viola d'amore und der Aufführungspraxis des Instruments. Wie lässt sich aber diese narrative Strategie im Medium der Musik realisieren? Ist das die Mikroform aus dem Roman, die Komponist*innen in das neue Medium transferieren? Diesen Fragen widmet sich u. a. der darauf folgende Abschnitt zu den Kompositionen.

7.2 Vom Roman zur Musik

Im Folgenden sollen drei Kompositionen analysiert werden. Die ersten beiden Werke, nämlich *Four pieces from „Doktor Faustus"* für Viola d'amore und Klavier von Elaine Fine (2010) und Lars Petter Hagens *To Zeitblom* (2011), gehören sozusagen zur letzten Phase der Rezeption von Thomas Manns *Doktor Faustus* und sind hauptsächlich instrumental. Abschließend wird die Rolle Zeitbloms in

[91] Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. In: Narrative 15 (2007), S. 222–238, hier: S. 223.

[92] Ebd.

[93] Vielleicht nur im Fall der von Phelan sogenannten „flesh and blood readers" könnte Zeitbloms Unzuverlässigkeit bindend sein. Ebd., S. 237.

[94] Vgl. Ewen: Deutungsangebote, S. 281.

Manzonis Oper untersucht, die in dieser Studie einen roten Faden darstellt und die für die relativ breite kompositorische Rezeption des Romans in den 1980er Jahren, welche etwa auch die Werke von Boehmer, Kurz und Searle beweisen, steht.

7.2.1 Zeitbloms musikalisches Talent: Elaine Fines *Four pieces from „Doktor Faustus“*: „Abendmusik“ und „Interlude“

Four pieces from „Doktor Faustus“ for Viola d’amore and Piano entstanden im Jahr 2010 nach der Teilnahme der Komponistin und Viola d’amore-Spielerin Elaine Fine (*1959) an einer internationalen Tagung von Spezialist*innen in Illinois.[95] Die Komposition ist Carlos Maria Solare gewidmet, der dieses Instrument ebenfalls spielt, und dauert ungefähr zwölf Minuten. Sie besteht aus vier Stücken:

1. Abendmusik (Moderato)
2. Hetaere [sic] Esmeralda (Waltz tempo)
3. Interlude (Moderato)
4. Echo (Moderato).

Es handelt sich hier aufgrund der materiellen Präsenz eines einzigen Mediums um verdeckte Intermedialität, aber aufgrund der paratextuellen Hinweise und der Verwendung der Viola d’amore ist der Bezug zu Thomas Manns Roman deutlich, sodass sich die Komposition – trotz der Vagheit instrumentaler Musik – immer noch der Kategorie der intermedialen Transposition zuordnen lässt. Da das Werk außerdem speziell für die Viola d’amore gedacht wurde, ist die Hommage an Zeitblom ebenfalls deutlich. Zwei Stücke sind zwar Esmeralda und Echo gewidmet, aber das Ganze wird durch den narrativen Faden des Erzählers miteinander verbunden. In *Abendmusik* und *Interlude* ist die Simulation einer Erzählstimme so auffällig, dass sie in diesem Kapitel analysiert werden: Im Zentrum der beiden Stücke steht also eher das Wie der Darstellung als die Geschichte selbst.[96]

Zwar betont Fine, dass es nicht ihre Intention gewesen sei, durch die Musik eine Stellungnahme zu kontroversen Thematiken des Romans zu nehmen, etwa zur Unzuverlässigkeit Zeitbloms,[97] aber der musikalische Text spricht für sich selbst: Die Viola d’amore übernimmt im Stück nicht nur eine Begleitfunktion,

[95] Die Komposition darf kostenlos von der Webseite IMSLP heruntergeladen werden: Fine, Elaine: Four pieces from Doktor Faustus. In: IMSLP.<https://imslp.org/wiki/4_Pieces_from_Doktor_Faustus_(Fine,_Elaine) > letzter Zugriff: 21.08.2020).

[96] „Heteare Esmeralda“ und „Echo“ werden jeweils in Kap. 8 u. 11 vorgestellt.

[97] E-Mail der Komponistin an die Verfasserin (05.07.2014).

sondern sie ist im ganzen Stück durchgängig zu hören. Sie steht wie das Klavier für Leverkühn innerhalb des Stückes stellvertretend für Zeitblom. Das Klavier eignet sich für Leverkühn aus vielen Gründen. Erstens, weil sein erstes heimliches Musizieren mit dem Harmonium beginnt, also ebenfalls mit einem Tasteninstrument.[98] Bei dieser Aktivität wird er nicht nur vom Onkel, der ihm empfiehlt, „Klavierstunden [zu] nehmen" (DF: 75), sondern auch von Zeitblom entdeckt, der sich ständig in das Leben des Freundes einmischt. Ein zweiter Grund ist der, dass gerade Leverkühns Musiklehrer die Wichtigkeit des Instruments für Komponist*innen präzisiert:

> Es gebe aber ein Instrument, das heißt: ein musikalisches Verwirklichungsmittel, durch das die Musik zwar hörbar, aber auf eine halb unsinnliche, fast abstrakte und darum ihrer geistigen Natur eigentümlich gemäße Weise hörbar werde, und das sei das Klavier [...]. (DF: 95)

Das Klavier erlaubt in der Tat, sich beispielsweise in Abwesenheit eines echten Orchesters ein orchestrales Werk grob vorzustellen, und ist noch heutzutage oft wichtiges Nebenfach (nicht nur) eines Kompositionsstudiums. Der dritte Grund, warum sich das Klavier für Leverkühn eignet, ist, dass das Zusammenspiel eines historischen Instruments mit einem modernen mit der vorherigen These der zwei musikalischen Seiten einer Epoche in Verbindung gebracht werden kann. Fine hätte das Cembalo wählen können, was im Vergleich zum Klavier aus der Perspektive der historischen Aufführungspraxis ein kohärenteres Pendant zur Viola d'amore darstellt. Leverkühn und Zeitblom werden folglich in der Komposition wie im Roman in ihrer Komplementarität widergespiegelt.

Das erste Stück, *Abendmusik*, „is kind of a fantasy on‚Oh how lovely is the evening', a piece that Zeitblom identifies as an early influence on Leverkuehn",[99] so die Komponistin. *O, wie wohl ist mir am Abend* wird im Roman unter den Kanons erwähnt, welche die Stallmagd Hanne die Kinder lehrt.[100] Zeitblom erinnert sich an diese Gesangsübungen so:

> [D]ie Erinnerung daran hat später eine erhöhte Bedeutung angenommen, weil sie es waren, die, soweit meine Zeugenschaft reicht, meinen Freund zuerst mit einer

[98] Vgl. DF: 72.

[99] E-Mail der Komponistin an die Verfasserin (02.07.2013). Das Stück dauert etwa vier Minuten.

[100] Vgl. DF: 47. Das erwähnt auch Fine in ihren E-Mails.

> „Musik“ von etwas künstlicherer Bewegungs-Organisation in Berührung brachten, als das bloße einhellige Absingen von Liedern sie aufweist. (DF: 47)[101]

Fines Stück ist jedoch kein Kanon, obwohl man einen Imitationsprozess erkennen kann. Ohne Zweifel passt allerdings die Viola d’amore hervorragend zu einer Abendmusik.[102] Der Titel des Stückes verweist auf Zeitbloms Musizieren in den Münchener Abendkreisen: Somit wird einerseits durch die Wahl der Besetzung und die musikalische Gestalt auf Leverkühns erste Auseinandersetzung mit kontrapunktischer Musik, andererseits mittels paratextueller Hinweise auf Zeitbloms Vorspielen Bezug genommen. Die Komposition folgt einer *ordo naturalis*[103] und beginnt mit der musikalischen Wiedergabe durch „das Medium‚des Freundes‘“ (Ent: 27) der Jugendzeit Leverkühns bzw. seines ersten Kontakts mit kontrapunktischer Musik. Zeitblom drückt sich musikalisch durch Pizzicati aus. Am folgenden Notenbeispiel ist außerdem abzulesen, dass die Viola d’amore, alias Zeitblom, den harmonischen Verlauf eben mittels Pizzicati stört, denn auf jeden Ton des Klaviers, alias Leverkühn, folgt ein gezupfter Ton der Viola. Des Weiteren muss der Tempoaufgabe (Moderato) Aufmerksamkeit geschenkt werden, die zur „durchaus gemäßigte[n]“ (DF: 12) Figur Zeitbloms sehr gut past (Abbildung 7.1).

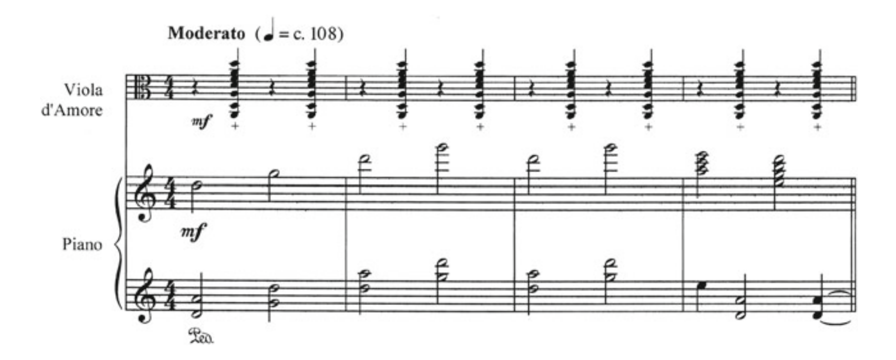


Abbildung 7.1 Der Anfang von „Abendmusik“

[101] Der Nebensatz „soweit meine Zeugenschaft reicht“ ist ein weiteres Beispiel für Zeitbloms Tendenz, an den eigenen Erzählfähigkeiten zu zweifeln, weil er Vielem nicht beigewohnt hat. Vgl. 7.1.2.

[102] Dieser Auffassung war auch Leopold Mozart. Vgl. 7.1.1.

[103] Dazu siehe Haßler, Gerda u. Cordula Nels (Hrsg.): Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 1134 f.

Ab Takt 22 hört man zum ersten Mal das Thema bzw. den Refrain: Die Viola d'amore zupft und interagiert aktiv mit der Klavierstimme und trägt zum gesamten, melancholischen Charakter des Stückes bei. Musikalisch gesehen, ist dies auf Tonalität und Intervallsprünge zurückzuführen; intermedial betrachtet, spielt das auf Zeitbloms aktive Rolle in der Wiedergabe von Leverkühns Leben an, dem er eine eigene Interpretation verleiht (Abbildung 7.2).
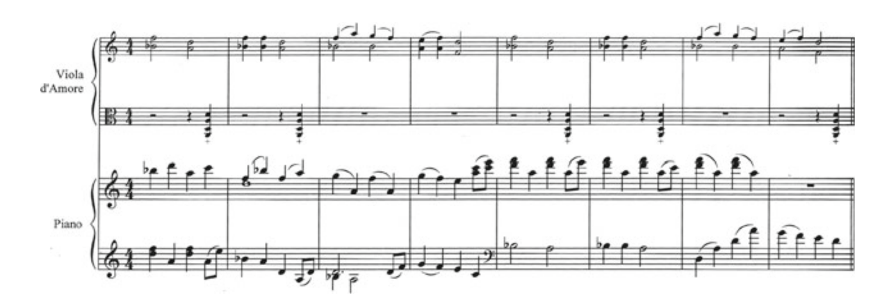


Abbildung 7.2 Das Thema von „Abendmusik“ (T. 22–29)

Dann wird das Thema mittels eines nichtaufgelösten Tritonus und einer kleinen Coda leicht variiert: Hier ist aber das Klavier das Instrument, welches das letzte Wort hat, indem es das Thema beendet. Da Zeitblom vielen zentralen Ereignissen im Leben des Freundes nicht beigewohnt hat, kann er sie – wenn überhaupt – nur partiell wiedergeben.[104] Anders als Leverkühn im Roman erlaubt sich aber hier die Klavierstimme den musikalischen Satz zu beenden: Konstante fast aller in dieser Studie betrachteten Kompositionen ist, dass Leverkühn eine Stimme gegeben wird, deren er sich bedient, um – mehr oder weniger – einen Widerstand gegen Zeitbloms Manipulation zu leisten (Abbildung 7.3).

Was den musikalischen Stil von „Abendmusik“ angeht, so meint Fine: „I made it kind of Mahlerian to reflect the feeling of the time and the place, and used some Stravinsky-like fourths (since that's how the viola d'amore is built)“.[105] Zwar passt der Bezug auf Gustav Mahler zum Zeitpunkt der Geschichte, auf den das Stück zurückgeführt werden kann, aber nicht wirklich zum Ort, denn die Gesangsübungen finden im Roman „im Herzen der Luther-Gegend“ (DF: 18) und das abendliche Musizieren Zeitbloms in München statt. Strawinskys Musik stellt

[104] Siehe Petersen: Der unzuverlässige Narrator, S. 181.
[105] E-Mail vom 02.07.2013.
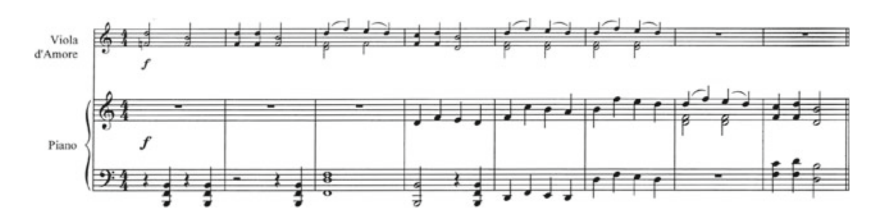


Abbildung 7.3 Variation des Themas (T. 58–63)

zweifellos ein Vorbild in Leverkühns musikalischer Ausbildung und in seinem Schaffen dar, aber eher zu einem späteren Zeitpunkt der *histoire*.[106]

Das dritte Stück von *Four pieces*,[107] *Interlude*, handelt von „Leverkuehn's encounter with whatever it is that he encounters, as reported by the viola d'amore-playing Zeitblom".[108] Fine scheint also keine Lösung zur Kontroverse über das Teufelsgespräch vorschlagen zu wollen. Vielmehr wiederholt sie in ihren E-Mails ihre Absicht, nämlich „keeping that determination in the abstract".[109] Darüber hinaus lässt sich Fines Präzisierung, „as reported by the viola d'amore-playing Zeitblom", mit dem Untertitel von *Doktor Faustus* gut verknüpfen: „Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde". Beide Sätze rücken die Anwesenheit einer Erzählinstanz in den Vordergrund, wobei Fines Aussage dem musikalischen Talent des Erzählers Aufmerksamkeit schenkt, indem sie sogar das von ihm gespielte Instrument spezifiziert.

Das Klavier spielt im ersten Teil des Stückes (T. 1–34) eine bedeutende Rolle: Sein musikalischer Verlauf erweist sich als stark chromatisch. Im Gegensatz zum Klavier ist der Viola d'amore eine untergeordnete Rolle zugewiesen: Ihr Verlauf besteht aus langen Noten (Abbildung 7.4). Die Begegnung mit dem Teufel entnimmt Zeitblom im Roman einem Dokument Leverkühns, das er nach seinem Tod findet und in seiner fiktiven Biographie vollständig wiedergibt. Dies spiegelt sich in Fines Stück wider.

Ab Takt 35 sind viele Arpeggien der Viola d'amore zu finden, die metaphorisch als die Schnörkel von Zeitbloms unzuverlässiger Wiedergabe des Ereignisses aufgefasst werden könnten. Hilgers weist darauf hin, dass die Lebensaufgabe dieser Figur die „Entfaltung […] [ihres] schriftstellerischen Talents"[110] sei. In

[106] Dazu vgl. 3.3.1.

[107] Das zweite aber, das in diesem Kapitel vorgestellt wird.

[108] Ebd. Das Stück dauert etwa zwei Minuten.

[109] E-Mail von 05.07.2014.

[110] Hilgers: Serenus Zeitblom, S. 27.
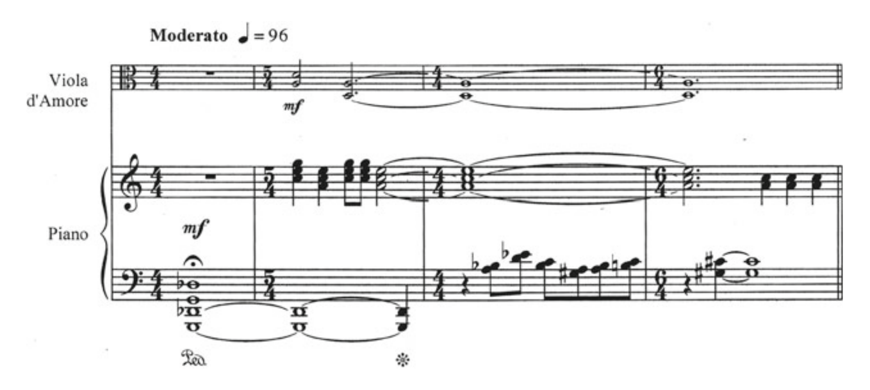


Abbildung 7.4 Der Anfang von „Interlude" (T. 1–4)

diesen Takten scheint es, dass er sein virtuoses Talent als Viola d'amore-Spieler zeigen möchte: In Fines Komposition besteht Zeitbloms Aufgabe darin, sein musikalisches Talent zu entfalten. Nicht zufällig sagt Fine: „The arpeggios […] represent the way I feel Zeitblom would have musically expressed whatever it is that Leverkuehn encountered".[111] Auch im Roman schreibt Zeitblom Leverkühns fiktives Dokument nicht einfach ab, sondern man findet vor und nach der autobiographischen Schrift seine gewöhnlichen sprachlichen Verzierungen und Kommentare. Des Weiteren erinnert diese Passage an Musikübungen, was gut zum Gymnasialdozenten Zeitblom passt (Abbildung 7.5) :
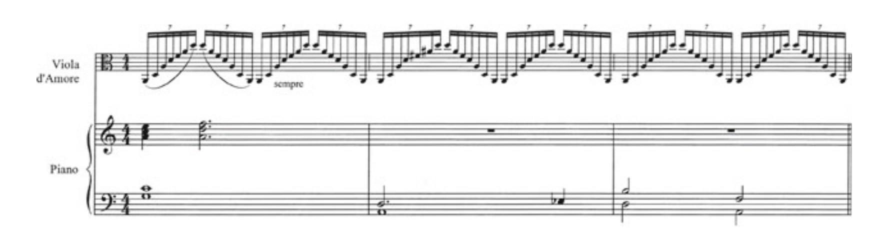


Abbildung 7.5 Die Arpeggien in „Interlude" (T. 35 ff.)

Die Komponistin beabsichtigt, die Eigenschaften des Instruments bewusst auszunutzen: „The arpeggios here are singular to the viola d'amore. No other

[111] E-Mail von 05.07.2014.

instrument can make the other-worldly strange resonance that draws you in that particular way“.[112] In Fines Komposition wird anders als im Roman eher eine bindende Unzuverlässigkeit[113] erreicht: Zwar darf sich Leverkühn ausdrücken, aber weder durch eine imposante Begleitung noch ein wenig bekanntes Instrument, sodass Hörer*innen aus Neugierde dazu geneigt sind, mit der virtuosen und merkwürdig widerhallenden Viola d’amore zu sympathisieren. Es ist eher Zeitblom, dem großes musikalisches Talent zugeschrieben wird.

Wie im Roman wird in den beiden betrachteten Stücken aus Fines *Four pieces* die Manipulation der Biographie durch Zeitblom betont, die jedoch eher eine bindende Wirkung auf die Hörer*innenschaft hat. Zeitblom wird nicht nur als Erzähler, sondern auch als musikalisch interessierte Romanfigur porträtiert, die sogar größeres Talent als Leverkühn besitzt. Was außerdem ein Unikum darstellt, ist die Transposition von Leverkühns und Zeitbloms Jugendzeit, denn das kommt in den Kompositionen dieser Studie kaum vor.

7.2.2 Simulierte Gleichzeitigkeit, Archivkunst[114] und Autorinszenierung: Lars Petter Hagens *To Zeitblom*

Nachdem nun ein Stück für genau das Instrument besprochen wurde, das Zeitblom im Roman spielt, wird im Folgenden ein Werk für die Hardangerfiedel, die in mancherlei Hinsicht mit der Viola d’amore verwandt ist, vorgestellt. *To Zeitblom* für Hardangerfiedel und Orchester vom norwegischen Komponisten Lars Petter Hagen (*1975) war eine Auftragskomposition des Südwestrundfunks, die 2011 anlässlich der Donaueschinger Musiktage uraufgeführt wurde. Die Besetzung umfasst neben der Solo-Hardangerfiedel zwei Flöten, eine Piccoloflöte, zwei Klarinetten in B, ein Fagott, drei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, Schlagzeug (Vibraphon, Crotales, Choir Chimes, Röhrenglocken), zwei Harfen und Streicher. Der Komponist, so die Partitur, ist „on stage (operating ghettoblaster and giving lecture)“.[115]

---

[112] E-Mail von 02.07.2013.

[113] Die vorliegende Übersetzung von Phelans Begriff der „bonding unreliability“ wird hier der folgenden Publikation entnommen: Lahn, Silke u. Jan Cristoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart: Metzler 2016, 3. aktual. u. erw. Aufl., S. 192.

[114] Der Begriff wurde dem folgenden Aufsatz von Eivind Buene entnommen: Buene, Eivind: Posthume Leidenschaften. Über Lars Petter Hagens Verzweiflung. In: MusikTexte 140 (2014), S. 11–16, hier: S. 14.

[115] Partitur S. 3; mit freundlicher Genehmigung des Komponisten durfte die Verfasserin der vorliegenden Studie eine Kopie des Autografs konsultieren. Zur Aufnahme: Hagen, Lars

To Zeitblom charakterisiert sich durch lange Noten und eine vorherrschende Pianissimo-Dynamik: Die Stille und die Unbeweglichkeit der Zeit im Sinne einer Simulation unendlicher Gleichzeitigkeit stellen die kompositorischen Hauptmerkmale von *To Zeitblom* dar, was als Versuch aufgefasst werden kann, im Medium der Musik das Tempo norwegischer Landschaften zu reproduzieren.[116] Eine weitere Eigenschaft dieses Stückes liegt in der direkten Konfrontation des Komponisten mit dem Publikum. Auf Seite 16 der Partitur liest man: „The composer, who has been sitting on stage all the time in a helpless attempt to write himself into the tradition, gives a lecture on the Hardanger fiddle. Illustrated by the soloist“. Für ca. drei Minuten stellt der Komponist mithilfe eines Moderators bzw. eines Übersetzers das solistische Instrument vor. Der Moderator führt außerdem einige Konzepte von Adornos Musikphilosophie ein. Man sollte dabei jedoch nicht wirklich von Zitaten sprechen, wie der Komponist präzisiert:[117]

> Der Text ist kein Zitat. Wieland Hoban [Übersetzer und Moderator] ist so ein guter Übersetzer, dass wir Adornosche Texte geschrieben haben, die Adornos Ansichten zusammenfassen, aber auch weiterentwickeln.

Laut Aussage des Komponisten sei das Stück nur sehr lose mit dem Roman *Doktor Faustus* verbunden.[118] Jedoch ist dessen intermedialer Charakter bereits an der Werkoberfläche abzulesen: Der Titel erfüllt nicht nur eine Titel-, sondern auch eine Widmungsfunktion, die paratextuellen Elemente des Werkes verweisen eindeutig auf den Erzähler des Romans. Zeitblom wird wie bei Fine durch das solistische Instrument musikalisch dargestellt: „Hardanger fiddle solo part is a close collaboration with the soloist and entirely in oral tradition“ (S. 2), liest man im Autograf. Was also *To Zeitblom* thematisiert, ist das subjektive Erzählen mündlicher oder tönender Natur, was sich gut mit dem Roman verknüpfen

Petter, Oslo Philarmonic Orchestra, Rolf Gupta (Dirigent), Gjermund Larsen (Hardangerfiedel), Oslo: Aurora 2013. Es existiert auch eine Ensemble-Version des Stückes, die für das Ensemble Modern bearbeitet wurde (2013). Hier sei auf die Webseite des Komponisten verwiesen: „Lars Petter Hagen“.<https://www.lphagen.no/ >(letzter Zugriff: 21.08.2020). Eivind Buene, norwegischer Komponist und Bekannter von Hagen, erklärt, der Ghettoblaster sei für ihn „so etwas wie ein Markenzeichen“ geworden. Damit erzeuge er Distanz. Buene, Eivind: Posthume Leidenschaften. Über Lars Petter Hagens Verzweiflung. In: MusikTexte 140 (2014), S. 11–16, hier: S. 13 f.

[116]„In Lars Petter Hagens Musik ist es die Zeit, die oft beinahe unbeweglich auf der Stelle steht wie eingefrorene Augenblicke“, erläutert Martina Seeber. Seeber, Martina: Komponieren für das Hier und Jetzt. In: MusikTexte 140 (2014), S. 6–11, hier: S. 6.

[117]Seeber: Komponieren, S. 9.

[118]Skype-Interview der Verfasserin mit dem Komponisten (September 2014).

lässt, denn Zeitblom berichtet auf sehr subjektive Art und Weise und ähnelt somit einer mündlichen Erzählinstanz. Vergleichbar mit der Wiedergabe der Ereignisse durch Zeitblom im Roman, der als „obsessed or disturbed monologist[]“[119] an einen schriftlich inszenierten oralen Erzähler denken lässt,[120] kann die mündlich überlieferte Musiktradition für unzuverlässig, inkohärent und subjektiv gehalten werden. Darüber hinaus nimmt auch die Komposition *To Zeitblom* wie der Roman *Doktor Faustus* Bezug auf Adornos Schriften, die bei Hagen nicht in das Medium der fiktionalen Schrift, sondern in eine Medienkombination integriert und wie bei Thomas Mann dort auch weiterentwickelt werden. Es handelt sich also in diesem Fall um die *direct or ‚overt‘ intermediality*, die sich durch die Präsenz mehrerer Medien auszeichnet. Diese Form von Intermedialität ist allerdings als partiell einzustufen, da der Fokus auf einer Figur liegt.

Die Hardangerfiedel, auf Norwegisch *hardingfela/hardingfele* genannt, ist eine Volksgeige aus Westnorwegen, die in der Regel vier Spielsaiten über dem Fingerbrett und vier oder fünf Resonanzsaiten unter dem Fingerbrett sowie typische nationale Dekorationen besitzt.[121] Das Instrument hat darüber hinaus Resonanzsaiten wie die Viola d’amore; zudem weisen die Liebesgeige und die Hardangerfiedel eine parallele Herkunft auf, die an Volkstraditionen und mündlich-improvisierte musikliterarische Praktiken gebunden ist.[122] Während sich aber das Repertoire der Viola d’amore bereits im 17. Jahrhundert stark ausdifferenzierte und sich zum großen Teil von der Volksmusik verabschiedete, besteht das Repertoire der Hardangerfiedel hauptsächlich aus Volksliedern und -tänzen, die in der ersten Lage gespielt werden.[123]

---

[119] Nünning, V.: Conceptualizing (Un)reliable Narration, S. 10.

[120] Siehe etwa DF: 409: „Gewohnt zu lehren und zu reden, bin ich, einige Erwärmung meines Gemütes vorausgesetzt, kein schlechter Sprecher; ich höre mich sogar nicht ungern und habe eine gewisse Freude daran, wie das Wort sich mir zu Gebote hält“.

[121] Vgl. Remnant, Mary u. Chris Goertzen: Hardanger Fiddle [Harding Fiddle] (Nor. *hardingfela*, *hardingfele*). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12361 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[122] Siehe Rosenblum, Myron: Viola d’amore (Fr. *Viole d’amour*, Ger. *Liebesgeige*). In: ebd. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29448 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[123] Vgl. ebd. u. Remnant u. Goertzen: Hardanger Fiddle, ebd.

Auch der Klang der *hardingfele*, der als „whispery and nasal“[124] beschrieben wird, erinnert an den der Liebesgeige. Bereits die Dekorationen auf dem Instrument verweisen auf die enge Verbindung des Instruments mit nationaler Identität: Die Hardangerfiedel ist seit der Unabhängigkeit Norwegens zu einem Nationalsymbol geworden, noch heutzutage werden regelmäßig Wettbewerbe für das Instrument organisiert. Goertzen bezeichnet die Anhänger*innen der Volksmusik, die in den 1940er und 1950er Jahren über sie schrieben, als „ardent romantic nationalists“.[125]

In Hagens Komposition erfolgt daher eine doppelte Adaption. Die erste betrifft die Vorlage, d. h. Thomas Manns Roman, der durch ein plurimediales Kunstprodukt zu Wort kommt. Der zweiten liegt eine Neuinterpretation des Instruments zugrunde. Nicht nur, weil statt der Viola d'amore die Hardangerfiedel gewählt wird, sondern auch, weil 2011 das norwegische Instrument an andere Praktiken der Musik angepasst wird. *To Zeitblom* wird weder in Norwegen noch bei einem Volksfest uraufgeführt, die Komposition wird im Rahmen eines Festivals präsentiert, das als das erste weltweit gilt, das sich vollständig der zeitgenössischen Musik widmete.[126]

Hagens Schaffen beschäftigt sich intensiv mit der Frage: „Woher komme ich, historisch, traditionell als Komponist und Mensch?“,[127] also mit der Frage nach der eigenen und kollektiven Identität einer Generation, die „mit amerikanischem Fernsehen aufgewachsen“[128] ist. Auf der Suche nach seiner nationalen Identität verbringt Hagen, der klassisch ausgebildete Komponist, viel Zeit an den Orten, wo Volksmusik produziert und gelehrt wird. Orte also, die jenseits von globalisierten Städten liegen.[129]

Buene definiert Hagens Kompositionen als „Archivkunst“: „Einzelne Elemente werden aus den Tiefenschichten des persönlichen Gedächtnisses, aus dem Archiv, das wir alle mit uns herumtragen, ausgegraben“.[130] Diese Metapher verweist

---

[124] Goertzen, Chris: Fiddling for Norway. Revival and Identity. Chicago: The University of Chicago Press 1997, S. xi.

[125] Ebd., S. 35. Auch Hagen selbst ist der Auffassung, norwegische Musik habe viel mit Nationalromantik zu tun. Siehe Seeber: Komponieren, S. 10.

[126] Siehe Häusler, Josef: Donaueschingen. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07994 > (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[127] Seeber: Komponieren, S. 7.

[128] Ebd.; siehe auch Assmann: Erinnerungsräume, S. 62.

[129] Skype-Interview.

[130] Buene: Posthume Leidenschaften, S. 14.

auf den Erinnerungsraum des Archivs nach Aleida Assmann. In Hagens Schaffen fungiert also die musikalische Schrift als „kollektiver Wissensspeicher“.[131] Dieser dient im Fall von *To Zeitblom* der Konservierung einer kulturellen, nationalen Tradition und wird etwa durch Aufführungen und Aufnahmen zugänglich gemacht; darüber hinaus liegt diesem Wissensspeicher nach persönlicher Auseinandersetzung mit der norwegischen Musikpraxis eine Auswahl zugrunde, die beispielsweise bereits an der Wahl des Instruments sichtbar wird.[132]

To Zeitblom möchte als Archivkomposition diese musikalische Tradition auch der jungen Generation zugänglich machen. Bei einem ersten Blick in die Partitur fällt die Widmung des Stückes auf: „Dedicated to my children Petra, Anton und Agnes and all their friends in Oslo“ (S. 1). Zunächst lässt sich dies mit dem Roman verknüpfen, und zwar wieder mit der Figur Zeitbloms, der drei Kinder hat (obwohl dieser Aspekt im Roman spiegelbildlich erscheint, da der Erzähler von *Doktor Faustus* zwei Söhne und eine Tochter hat).[133] Das mag die Frage aufwerfen, warum eine Komposition, die „speziell für das Donaueschinger Publikum“[134] entstand und stilistisch schwer mit einigen Kinderkompositionen aus dem 20. Jahrhundert verglichen werden kann, etwa die Hans Werner Henzes, um auf einen in dieser Studie behandelten Komponisten Bezug zu nehmen,[135] ausgerechnet einem Kinderpublikum gewidmet wird.

Es gilt, wieder auf die Metapher des Archivs zurückzugreifen, um diese Frage zu beantworten. Die Vorarbeiten an *To Zeitblom* lassen sich mittels Buenes Zitats beschreiben: Ein Element der norwegischen, nationalen Identität, d. h. das Spielen der Hardangerfiedel, wird „ausgegraben“.[136] Hier rekurriert Buene erneut auf eine Erinnerungsmetapher, die auch in Freuds Schriften zu finden ist und die dort mit dem psychoanalytischen Erraten und Rekonstruieren des Vergessenen in Verbindung gebracht wird.[137] Wird außerdem das Gedächtnis wie bei Walter Benjamin als Medium „für die Erkundung des Vergangnen“[138] aufgefasst, so ist Hagens Medienkombination noch plurimedialer als anfänglich gedacht. Die Komposition als plurimediales Medium fungiert als Archiv dieses Ausgrabens: „Kontrolle des

[131] Assmann: Erinnerungsräume, S. 344.
[132] Vgl. ebd., S. 344 f.
[133] Siehe DF: 16.
[134] Seeber: Komponieren, S. 8.
[135] Vgl. 8.2.2.
[136] Buene: Posthume Leidenschaften, ebd.
[137] Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 162.
[138] Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. Hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 400. Siehe auch ebd., S. 164.

Archivs ist Kontrolle des Gedächtnisses",[139] erörtert Aleida Assmann. Diese Kontrolle wird in Hagens Werk weitergegeben: Zum einen – auf einer fiktionalen Ebene – dem Erzähler von *Doktor Faustus* durch den Titel, der gleichzeitig eine Widmungsfunktion erfüllt, zum anderen – auf einer nicht-fiktionalen Ebene – der jungen Generation durch die Widmung, damit sie eine Tradition nicht vergisst und eventuell fortsetzt.

Auch Zeitbloms fiktives Verfassen der Biographie Leverkühns ist eine fiktive Archivarbeit, die der Konservierung biographischer Daten dient, eine Auswahl impliziert und durch das fiktive Buch zugänglich gemacht wird. Zeitblom hat als nullfokalisierter Erzähler die komplette Kontrolle über das Archiv, wovon er in seiner Unzuverlässigkeit profitiert. Des Weiteren denkt auch der Erzähler von *Doktor Faustus* mehrfach über die Zukunft seiner Kinder und der seines Landes nach: Im Prozess der Archivarbeit wird durch die simultane Betrachtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Gleichzeitigkeit simuliert.[140]

Nicht nur reflektiert *To Zeitblom* über die Subjektivität des Erzählens und über Erinnerung, es kombiniert auch ein modernes Orchester mit einem Instrument der Volksmusik. So werden in der Komposition wie in *Doktor Faustus* die zwei musikalischen Seiten einer Epoche dargestellt: Die Hardangerfiedel symbolisiert zugleich das Revival alter Instrumente und der Volkstraditionen.[141] Sie passt hervorragend zu Zeitblom, der sich als „altmodischer Mensch" definiert, der „bei gewissen, […] [ihm] lieben romantischen Anschauungen" (DF: 42) stehen geblieben ist. Die Kombination eines Instruments, das keinen Noten, sondern Improvisationsparametern folgt, mit einem Orchester ist – kompositorisch betrachtet – eine schwierige Aufgabe. Zuhörer*innen nehmen aber diese Schwierigkeit nicht wahr, weil sich die Gegenpole integrieren.

Hagens Komposition ist nicht nur vom Vorhandensein improvisierter und nicht-improvisierter Musik, sondern auch von der Autorinszenierung gekennzeichnet. Franzen definiert sie als die „öffentliche Handlung[] eines Autors",[142] „die ein kulturell vorgeprägtes Rollenmuster vermitteln"[143] soll. Der*Die Autor*in, der*die somit zum Subjekt der Kommunikation werde, mische sich

[139] Assmann: Erinnerungsräume, S. 344.

[140] Auch durch die musikalische Faktur des Werkes (Tempo und Dynamiken) wird Gleichzeitigkeit simuliert, wie eingangs des Unterabschnitts erläutert.

[141] Die erste Hardangerfiedel stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1651. Siehe Remnant: Hardanger Fiddle, ebd.

[142] Franzen, Johannes: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: Philologie im Netz 80 (2017), S. 87–100, hier: S. 91.

[143] Ebd.

„in den Vermittlungsprozess seiner [*ihrer] Werke“[144] ein. Um dies zu veranschaulichen, gilt es nun, auf die bereits erwähnte Anweisung auf Seite 16 der Partitur einzugehen, also auf den Teil, in welchem der Komponist mithilfe eines*einer Moderator*in bzw. Übersetzer*in dem Donaueschinger Publikum die Hardangerfiedel und eine eigene Interpretation von Zitaten aus Adornos Schriften vorstellt.[145]

Dieser Moment der Komposition zielt durch eine Illusionsbrechung zum einen auf eine Annäherung der Musik an das Theater, zum anderen auf eine direkte Konfrontation mit dem Publikum ab.[146] So Hagen:[147]

> [I]ch versuche, die Barriere zwischen Publikum und Bühne aufzuheben oder zumindest eine dynamische, direkte Beziehung zum Hörer oder zum Publikum aufzubauen.

Die direkte Beziehung zum Publikum widerlegt Adornos Betrachtung der Neuen Musik als eine, die „auf dem Papier ausgerechnet“ (PhnM: 20) ist. Gleichwohl scheint der experimentelle Charakter des Werkes und seiner Aufführung hingegen Adornos Auffassung zu bestätigen, dass „[d]ie einzigen Werke heute, die zählen, […] die [sind], welche keine Werke mehr sind“ (PhnM: 37). Die Form dieses Werkes lässt sich nämlich kaum definieren. Rajewsky zufolge würde man Hagens Komposition dem Phänomen der Medienkombination zuordnen, dass die Forscherin als „die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien“[148] definiert, die „in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen“.[149] Was die Verwirrung beim Versuch einer Formbezeichnung des Werkes betrifft, so hebt Rajewsky hervor, dass[150]

---

[144] Ebd., S. 88. Siehe auch Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 11–20 (insb. S. 11–16).

[145] „The composer, who has been sitting on stage all the time in a helpless attempt to write himself into the tradition, gives a lecture on the Hardanger fiddle. Illustrated by the soloist“.

[146] Seeber: Komponieren, S. 8.

[147] Ebd.

[148] Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

[149] Ebd.

[150] Ebd. Siehe auch Wolf: Musicalized Fiction, ebd.

> eine Kombination unterschiedlicher Medien häufig zur Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen führt oder führen kann, bei denen dann die plurimediale Grundstruktur zu einem Spezifikum des neu entstandenen (Einzel-) Mediums wird.

Es scheint durchaus berechtigt, sich zu fragen, ob tatsächlich eine Konfrontation mit dem Publikum stattfindet oder ob man eher von unidirektionaler Kommunikation sprechen sollte. Zwar könnte das Publikum zu diesem Punkt der Aufführung lachen, wer jedoch wirklich zu Wort kommt, ist der Komponist, „who has been sitting on stage all the time in a helpless attempt to write himself into the tradition".[151] Es handelt sich – betrachtet man u. a. dieses Zitat – eher um Autorinszenierung: Im Zentrum der Kommunikation steht ein klassisch ausgebildeter Komponist, der versucht, sich mit einer nationalen Tradition identifizieren zu lassen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Hagens Verhalten nicht zu stark von dem Thomas Manns, der sich knapp zwei Jahre nach Veröffentlichung von *Doktor Faustus* durch *Die Entstehung des „Doktor Faustus"* ebenfalls in den Vermittlungsprozess seines Romans öffentlich einmischt. Bei Hagen ist aber dieser Moment von Autorinszenierung im Rahmen dieser Medienkombination fester Bestandteil seines Werkes, dem Interpret*innen und Rezipient*innen kaum entgehen können.[152]

7.2.3 Fokalisierungswechsel und Überwindung der Unzuverlässigkeit? – Serenus Zeitblom in Manzonis Oper

Nachdem zwei Werke vorgestellt wurden, die Zeitblom überwiegend durch instrumentale Musik darstellen, soll nun auf die (Teil-)reproduktion der Erzählinstanz von *Doktor Faustus* durch die vielfältigen Mittel der Oper eingegangen werden. Serenus Zeitblom ist bei Manzoni an drei Stellen zu finden. Zunächst im Teufelsgespräch (im sechsten Bild des ersten Aktes): Dort betritt er die Bühne, nachdem Lui I das Liebesverbot zum ersten Mal erwähnt hat (M-DF: 94, T. 705). Er beobachtet die Szene, ohne etwas zu sagen. Dadurch wird die Verbindung Zeitbloms mit dem Liebesmotiv hervorgehoben. Dann ist er im vierten Bild des

[151] Partitur, ebd. Aus dieser Angabe geht hervor, dass vielleicht nicht lediglich dieser Teil, sondern auch die ganze Komposition als Autorinszenierung zu werten ist.

[152] Was die Nähe des Werkes zum Theater ebenfalls unterstreicht, dazu siehe auch: Fludernik, Monika: Narrative and Drama. In: Pier, J. u. J. A. García Landa (Hrsg.): Theorizing Narrativity. Berlin: de Gruyter, S. 353–381, hier: S. 365.

zweiten Aktes zu finden, wenn Adrian kurz nach Echos Tod von der Zurücknahme der Neunten Symphonie spricht. Auch im Roman erfährt nur Zeitblom von der Absicht des Freundes, Beethovens letztes symphonisches Werk zurückzunehmen. Wie im Roman sagt ihm Adrian danach (die Anweisung für den Sänger lautet „parlato, lentamente“, also gesprochen und langsam: M-DF: 191, T. 660): „Then to the elements. Be free, and fare thou well!“[153] Für einen Augenblick scheint es, dass der fiktive Komponist Zeitbloms Präsenz wahrnimmt. Letztendlich betritt Zeitblom im „Epilogo“ die Bühne (M-DF: 285–288). Da erzählt er wie der Kommentator am Ende eines Films von den letzten Tagen Leverkühns und vom letzten, strengen Blick, den der sterbende Adrian auf ihn richtete.

Ursprünglich wollte Giacomo Manzoni die Figur Zeitbloms auslassen, wie man dem Aufsatz *Il lungo cammino del „Doktor Faustus“* entnehmen kann, um dadurch die extradiegetische Ebene der Narration, d. h. die des Erzählens und des zweiten Weltkriegs, drastisch zu reduzieren.[154] Seine ersten Pläne beschreibt Manzoni wie folgt:[155]

> Il professore rimarrà nel „libretto“[156] appunto come ombra muta, presenza austera, talora di impotente conforto, non più narratore ma per così dire osservatore a futura memoria; cadenza alcuni passaggi essenziali della vicenda di Adrian ma non gli è dato parlare; delinea acutamente aspetti e caratteri della personalità dell’amico compositore, ma non gli è dato penetrarne realmente il mondo fantastico.

Aus dieser Aussage geht die Absicht hervor, Zeitblom am Rande der Oper zu lassen, insofern es im Roman fast niemals so scheint, als dass Leverkühn seine Präsenz explizit will. Die Endfassung der Oper weist aber einige Veränderung der ursprünglichen Zeitblom-Konzeption auf, denn der Erzähler[157] darf im Epilogo

---

[153] Vgl. 5.2.1.2.

[154] Siehe Manzoni: Il lungo cammino, S. 117.

[155] „Der Professor wird im Libretto als stummer Schatten, einfache Präsenz, manchmal von machtloser Tröstung, bleiben. Er ist nicht mehr Erzähler, sondern Beobachter für die künftigen Generationen: Er kadenziert einige Hauptmomente der Geschichte Adrians, darf aber nicht sprechen; er beschreibt scharfsinnig Aspekte und Eigenschaften der Persönlichkeit seines Freundes, darf aber in seine fantastische Welt nicht wirklich eindringen“, ebd.

[156] Zu bemerken ist hier aus typografischer Sicht die Verwendung von Anführungszeichen für das Wort ‚Libretto‘: Manzoni betont hier nochmals, dass der Begriff für seinen Operntext zum Teil unangebracht ist, da dieser lediglich aus ausgewählten Stellen in direkter Rede aus der italienischen Übertragung von Thomas Manns Roman besteht. Vgl. 5.2.1.1.

[157] Mit dem Satz „Er ist nicht mehr Erzähler“ (Fußnote 155) mag sich Manzoni darauf bezogen haben, dass sein ursprünglicher Plan nicht vorsah, dass Zeitblom in der Oper eine

sprechen. Seine Stimme ist gefühllos; bei Manzoni wirkt er wie ein Reporter oder ein Journalist, der das Leben Leverkühns still beobachtet und am Ende von dessen Verfall und Tod berichtet.[158] Dort erfahren die Zuhörer*innen wie in einem Krimiroman, dass die Figur, die sonst die ganze Oper lang alles lediglich beobachtet, Leverkühn kennengelernt hat. Auch das Kostüm, das er bei der Uraufführung trägt, kann sowohl an einen Journalisten als auch an einen Detektiv denken lassen (Abbildung 7.6) :

Daher könnte man sagen, dass erst am Ende der Versuch sichtbar wird, die zwei Ebenen der Extra- und Intradiegese – wenn auch in reduzierter Form – in der Oper zu reproduzieren. In der intermedialen Transposition herrscht aber – will man Thomas Manns Roman und Manzonis Oper unter dem Aspekt der Fokalisierung vergleichen – keine Nullfokalisierung wie im Roman, sondern eine externe Fokalisierung. Introspektion wird Zeitblom verboten, er ist auf ein eingeschränktes *showing* angewiesen.[159]

Auch in der Endfassung erweist sich Zeitblom – bis zum Epilogo – als „Beobachter für die künftigen Generationen".[160] Aleida Assmann macht darauf aufmerksam, dass „Beobachten […] Distanz und Entkörperung [impliziert]. Der Ertrag solcher Disziplin ist kognitive Sicherheit und rationale Kontrolle".[161] Manzonis Zeitblom wirkt distanziert und entkörpert; man könnte sich fragen, ob er im Libretto an rationaler Kontrolle gewinnt und dementsprechend als zuverlässiger Erzähler eingestuft werden kann. Zwar wird er mit dem Liebesmotiv assoziiert, aber er betritt nie die Bühne mit seiner Viola d'amore, die als verstärkendes Element seines inkongruenten Erzählens zu bewerten ist. Darüber hinaus erfüllt Zeitblom – Manzonis Worten zufolge – auch eine Erinnerungsfunktion, indem er für künftige Generationen beobachtet. Dass sich seine Rolle aber nicht nur auf eine Beobachtungsfunktion reduzieren lässt, wird auch dadurch bestätigt, dass er – im Vergleich zu allen anderen Figuren der Oper – nicht singt, sondern rezitiert. Insofern lässt sich die Funktion von Zeitblom in der Oper auch durch Pfisters epische Kommunikationsstrukturen veranschaulichen: Diesen zufolge handelt es

---

Art auktorialer Erzähler darstellen sollte, denn der Rest des Zitats weist immerhin auf eine Erzählfunktion Zeitbloms hin.

[158] Zur genaueren Schilderung dieses Bildes vgl. 5.2.1.5.

[159] Der englische Begriff ist hier in seiner narratologischen Bedeutung zu verstehen und nicht im Sinne eines intermedialen *showing* und *telling* nach Werner Wolf. Vgl. Wolf: „The musicalization of fiction", S. 133. Zum Begriff in der Erzähltextanalyse: Lubbock, Percy: The Craft of Fiction. London: Cape 1972 [1921]; Hansen, Per Krogh: Karakterens rolle. Aspekter af en litterær karakterologi. Holte: Medusa 2000, S. 117–155.

[160] Fußnote 155.

[161] Assmann: Erinnerungsräume, S. 95.



Abbildung 7.6 Die Skizze Versaces für Serenus Zeitblom (Programmheft: 62). Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Teatro alla Scala, Mailand

sich um eine sprachliche, figurenbezogene epische Kommunikationsstruktur, die auf eine spielexterne Figur (eine Erzähl- bzw. Spielleiterfigur) zurückgreift.[162]

Anlässlich der Uraufführungen im Teatro alla Scala spielte Robert Wilson die Rolle des Serenus Zeitblom. Vergleichbar mit Hagens Autorinszenierung liegt hier eine Art Regisseurinszenierung vor, was darauf hinweisen könnte, dass Zeitblom trotz der Absenz der Liebesgeige und der Simulation einer externen Fokalisierung als Regisseur von Leverkühns Lebensgeschichte immerhin die absolute Kontrolle über die Biographie seines Freundes hat. Dies ist jedoch eine interpretatorische Entscheidung anlässlich einer Inszenierung und keine explizite Anweisung in der Partitur. Versucht man außerdem die Zeitblom-Figur bei Manzoni sowohl mit narratologischen als auch mit dramentheoretischen Kategorien zu vergleichen, so wird deutlich, dass die Fiktion, er sei für das Dargestellte verantwortlich, trotzdem hervorgerufen wird.

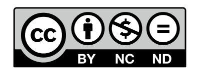
7.3 Fazit

Das vorliegende Kapitel widmete sich vor allem der Frage nach den Realisierungsmöglichkeiten von Unzuverlässigkeit im Medium der fiktionalen Schrift und im Medium der Musik. Der erste Teil untersuchte die Indizien, die dafür sprechen, dass Zeitblom ein unzuverlässiger Erzähler ist, was durch die Viola d'amore aus intermedialer Sicht verstärkt wird. Der zweite Teil hat gezeigt, dass alle drei Kompositionen auf das unzuverlässige Erzählen Zeitbloms eingehen und, grundsätzlich, wie sich Unzuverlässigkeit im Medium der Musik realisieren lässt: z. B. durch Verzierungen bei Fine, die Einbeziehung der mündlichen Musiktradition bei Hagen und die vorwiegend beobachtende Funktion Zeitbloms bei Manzoni, die darauf abzielen könnte, seine Unzuverlässigkeit zu überwinden, aber auch darauf, diese in einem indirekten, weniger expliziten Modus zu realisieren. Resümierend lässt sich sagen, dass dieses Kapitel gezeigt hat, dass der Medienvergleich noch mehr ins Detail gehen kann, wenn stets ein doppelter Blick, in diesem Fall: ein literatur- und einen musikwissenschaftlicher, angewandt wird. Ausgangspunkt der Analyse war in den vorigen Ausführungen sowie in vielen intermedial angelegten Untersuchungen eine einzige Textstelle, wo das Instrument Zeitbloms Erwähnung findet. In der Intermedialitätsforschung wird dieser Beleg als explizite Systemerwähnung bezeichnet: Bereits dort wird betont, dass sie eine wichtige Rolle spielt,

[162] Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1997 [1977], 9. Aufl., S. 123.

indem sie intermediale Analysen in Gang setzt.[163] Das konnte dieses Kapitel beweisen und somit die in Einleitung und Kapitel eins beabsichtigte Anwendung der Theorie auf konkrete Beispiele umsetzen.

In Bezug auf die Forschungsfragen dieser Arbeit hob das vorliegende Kapitel zudem hervor, dass eine gründliche intermediale und narratologische Analyse des Vorlagetextes, also die werkinterne Intermedialität, eine ergiebige Grundlage für die Untersuchung von kompositorischen Reaktionen auf die Vorlage, also von werkexterner Intermedialität, bietet. Vor allem Manzonis Oper zwang daneben auch zu einem Blick auf den Roman zurück, denn sie provoziert die Frage – die wohl auch Erzähltexte betrifft – nach dem Grad an unzuverlässigem Erzählen je nach Darstellungsmodus. Im folgenden Kapitel wird die Erzählinstanz von *Doktor Faustus* erneut eine wichtige Rolle spielen, weil es primär darum geht, wie Hetaera Esmeralda durch Zeitblom charakterisiert wird.



[163] Vgl. 1.1.5.



8 Hetaera Esmeralda

Der Name ‚Hetaera Esmeralda' wird zum ersten Mal im dritten Kapitel des Romans erwähnt. Er bezieht sich auf einen Schmetterling aus einem der „farbig illustrierten Bücher über exotische Falter und Meergetier" (DF: 26) von Jonathan Leverkühn. Die Schmetterlinge werden als „Insekten [bezeichnet], die in phantastisch übertriebener *Schönheit* ein *ephemeres* Leben fristen, und von denen einige den Eingeborenen als *böse Geister* gelten, die die *Malaria* bringen" (ebd.; Herv. A. O). Schon diese kurze Beschreibung fasst die Eigenschaften dieser Insekten zusammen: die Schönheit, das vergängliche Leben, ihre Betrachtung als dämonische Tiere, die Krankheiten hervorrufen. ‚Hetaera Esmeralda', eine Art von Schmetterling „in durchsichtiger Nacktheit den dämmernden Laubschatten liebend" (DF: 27), hat „nur einen dunklen Farbfleck in Violett und Rosa" (ebd.) auf ihren Flügeln, „der sie, da man sonst nichts von ihr sieht, im Flug einem windgeführten Blütenblatt gleichen läßt" (ebd.). Eine weitere Eigenschaft von einigen Arten dieser Tiere ist, dass sie in der Lage sind, sich unsichtbar zu machen. Gerade deswegen besäßen sie etwas Schwermütiges: Astrid Roffmann vertritt in ihrer Untersuchung, die sich mit der Natur im Werk Thomas Manns befasst, die Auffassung, Schmetterlinge seien von Melancholie gekennzeichnet, weil sie an ihrer Isolation leiden.[1]

Die Erwähnung der im Roman genannten Eigenschaften dieses Schmetterlings bzw. anderer Schmetterlinge sowie weiterer Eigenschaften von Tieren und Naturphänomenen im dritten Kapitel findet eine Entsprechung in einer wichtigen Figur des Romans, nämlich Hetaera Esmeralda.[2] Leverkühn nennt die Prostituierte im

[1] Siehe Roffmann, Astrid: „Keine freie Note mehr". Natur im Werk Thomas Manns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 191. Vgl. DF: 28.

[2] Vgl. auch Börnchen: Kryptenhall, S. 212–215.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_8

Leipziger Bordell, die ihm mit dem Arm die Wange streichelt, bei eben diesem Namen, den er durch die Bücher des Vaters kennengelernt hatte.[3] Wie ihr tatsächlicher Vorname lautet, erfährt die Leser*innenschaft nicht.

Anhand von Studien über einen bekannten Weiblichkeitstypus des *fin de siècle*, des der Femme fatale, von sexuellen Metaphern des Romans sowie von Freuds Schriften wird im vorliegenden Kapitel Zeitbloms Verhalten dem weiblichen Geschlecht, und speziell Esmeralda, gegenüber ausgelotet. Die Darstellung der Erzählinstanz bezüglich dieser Figur stellt dann den Ausgangspunkt für die Analyse der Kompositionen dar, die Hetaera Esmeralda ins Zentrum stellen.

8.1 Weiblichkeit und Sexualität in *Doktor Faustus*

Der Name ‚Hetaera Esmeralda' verweist nicht nur auf die gleichnamigen Schmetterlinge im eingangs erwähnten Buch von Adrian Leverkühns Vater, sondern prägt als musikalische Chiffre auch viele Werke des Komponisten und stellt folglich eine Erinnerung an die Begegnung sowie die intime Beziehung mit der Prostituierten aus dem Leipziger Bordell dar.[4] Darüber hinaus verweist die Esmeralda-Episode sowie die durch den Geschlechtsverkehr mit ihr auf Leverkühn übertragene Syphilis auf die Deutungsperspektive „Nietzsche-Roman" (Ent: 30), die in der Forschungsliteratur zu *Doktor Faustus* verschiedentlich erörtert wird.[5] Ebenfalls weit rezipiert wurde die Erläuterung Thomas Manns, warum in *Doktor Faustus* der Name des Philosophen *expressis verbis* vergebens zu suchen ist und was dennoch seiner Biographie entlehnt wurde:

> Da ist die Verflechtung der Tragödie Leverkühns mit derjenigen Nietzsches, dessen Name wohlweislich in dem ganzen Buch nicht erscheint, eben weil der euphorische Musiker an seine Stelle gesetzt ist, so daß es ihn nun nicht mehr geben darf; die wörtliche Übernahme von Nietzsches Kölner Bordell-Erlebnis und seiner Krankheitssymptomatik, die Ecce-Homo-Zitate des Teufels, das – kaum einem Leser bemerkliche – Zitat von Diät-Menus nach Briefen Nietzches aus Nizza, oder das ebenfalls unauffällige Zitat von Deussens letztem Besuch mit dem Blumenstrauß bei dem in geistige Nacht Versunkenen. (Ent: 29)[6]

[3] Siehe DF: 209.

[4] Am 27. Juni 1944 schreibt Thomas Mann in seinem Tagebuch: „Gearbeitet an XIX (h e a e es)" (TB2: 27.06.1944, S. 70).

[5] Vgl. Ent: 13.

[6] Zu Nietzsches Bordell-Erlebnis vgl. auch GkFA: 19.1, S. 189. Andere Ähnlichkeiten zwischen dem Leben Leverkühns und dem Nietzsches (etwa die Paralyse, die

Des Weiteren schreibt Thomas Mann in den Tagebüchern: „Nietzsche gelesen. Befehlshaberisches über das Geschlechtsleben. (Er hat 2 mal im Leben Verkehr gehabt.)“.[7] Eben dieses letzte Zitat bietet eine gute Überleitung zu den folgenden Darlegungen, jedoch nicht weil sich das vorliegende Kapitel der bereits gut erforschten Perspektive des Nietzsche-Romans widmet.[8] Vielmehr ist es das im Zitat angesprochene sexuelle Leben Nietzsches, das sich mit Beobachtungen zur Darstellung von Hetaera Esmeralda im Roman gut verknüpfen lässt. Diese konzentrieren sich auf ihre sexualisierte Charakterisierung, die vor allem von Zeitbloms Misogynie, was mehrere Stellen des Romans belegen, diktiert ist. Im ersten Teil soll untersucht werden, inwieweit Esmeralda dem Typus der Femme fatale entspricht. Der zweite Teil befasst sich noch näher mit Zeitbloms misogyner Darstellung, indem u. a. ihre Tonchiffre in die Analyse einbezogen wird. Primär liegt folglich der Fokus dieses Abschnitts und im Allgemeinen dieses Kapitels auf der Darstellung von Weiblichkeit und Sexualität in *Doktor Faustus*.

8.1.1 Femmes fatales

Als Ergänzung zum sechsten Kapitel dieser Arbeit über den „Teufel“ soll durch die Analyse der Charakterisierung von Esmeralda im Roman zugleich diskutiert werden, inwieweit sie neben etwa Kretzschmar und Spengler als Teufelsemissärin gesehen werden kann. Leverkühn lernt diese Figur durch Vermittlung eines weiteren Teufelsemissärs kennen, nämlich durch den Leipziger Dienstmann, mit dem er die Stadt Leipzig besichtigt (es handelt sich wie im Fall des Teufelsgesprächs um ein fiktives Dokument des Komponisten an Zeitblom, diesmal in Form eines auf das Jahr 1905 datierten Briefes). Am Ende des Tages ist Leverkühn erschöpft und hungrig. Der Dienstmann bringt ihn zu einem Gasthaus, das in der Tat ein Bordell ist, und wünscht ihm einen „Guten Appetit“ (DF: 208). Dem verwirrten und betrogenen Leverkühn kommen einige Prostituierte entgegen, die er folgendermaßen beschreibt:

totale Geisteskrankheit, usw.) wurden u. a. von Bergsten hervorgehoben: Siehe Bergsten: Untersuchungen, S. 72.

[7]TB2: 16.04.1944, S. 45

[8]Siehe z. B. Saariluoma, Liisa: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen: Niemeyer 1996; Klugkist, Thomas: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

> Nymphen und Töchter der Wüste, sechs oder sieben, wie soll ich sagen, Morphos, Glasflügler, Esmeralden, wenig gekleidet, durchsichtig gekleidet, in Tüll, Gaze und Glitzerwerk, das Haar lang offen, kurzlockig das Haar, gepuderte Halbkugeln, Arme mit Spangen, und sehen dich mit erwartungsvollen, vom Lüster gleißenden Augen an. (DF: 208 f.)

Leverkühn bezeichnet sie sofort mit dem Namen der Schmetterlinge aus dem Buch seines Vaters, ist verwirrt und sucht Schutz in der Musik, und zwar an einem offenen Klavier:

> [Ich] schlage im Stehen zwei, drei Akkorde an, weiß noch, was es war, weil mir das Klangphänomen gerade im Sinne lag. Modulation von H- nach C-dur, aufhellender Halbton-Abstand wie im Gebet des Eremiten im Freischütz-Finale, bei dem Eintritt von Pauke, Trompeten und Oboen auf dem Quartsextakkord von C. (DF: 209)

Gleich danach nähert sich ihm „eine Bräunliche, in spanischem Jäckchen, mit großem Mund, Stumpfnase und Mandelaugen" (DF: 209), die ihm mit dem Arm die Wange streichelt und die er Esmeralda nennt (Leverkühns Bezeichnung für alle Prostituierten des Bordells). Noch verwirrter verlässt Leverkühn den Ort so schnell wie möglich. Der Bericht der Begegnung mit Esmeralda, zentraler Ausgangspunkt vieler Beiträge zu Thomas Manns *Doktor Faustus*, umfasst im Roman nur eine Seite. Die Kommentare des Erzählers umrahmen diesen Bericht: Vor der Wiedergabe von Leverkühns Brief präzisiert etwa Zeitblom, dass er ihn „mit Empfindungen las, wie sie wohl eine Mutter bei solchen Mitteilungen eines Kindes bewegen mögen" (DF: 203). Der Sprachstil ist – wie nicht selten im Fall von Leverkühns fiktiven Dokumenten oder Reden –[9] reich an Attributen und wirkt exzentrisch, wie die anfängliche Anredeformel „Ehrbar, hochgelahrter, lieber, günstiger Herr Magister und Ballisticus!" (DF: 204) zeigt. Im letzten Teil des Briefes stellt Leverkühn seine Gedanken bezüglich verschiedener Komponisten, Künstler und Schriftsteller vor, die insgesamt mehr Platz als die Erzählung vom Bordell-Erlebnis einnehmen.[10]

Zusätzlich zu den kurzen Kommentaren vor und nach Leverkühns Brief widmet sich Zeitblom im darauf folgenden ca. sechsseitigen Kapitel noch ausführlicher der Bordell-Episode: Vergleichbar einer Briefausgabe mit Erläuterungen liefert der Erzähler seiner Leser*innenschaft sämtliche Ausführungen zum Inhalt, Sprachstil und zur korrekten Interpretation des Briefes seines Freundes:

---

[9] Dies trifft allerdings oft auch auf Zeitbloms Narrationsstil zu. Vgl. Kap. 7.

[10] Vgl. DF: 210 f.

> Alles übrige war Zutat, Einhüllung, Vorwand, Aufschub und, nachher, ein gesprächiges Wiederzudecken mit musikkritischen Aperçus, als ob es nichts gewesen wäre. Auf die *Anekdote*, um ein sehr sachliches Wort zu gebrauchen, steuert alles zu [...]. (DF: 211 f.; Herv. i. O.)

Zeitblom suggeriert, dass „die Betrachtungen über Schumann, die Romantik, Chopin" (DF: 212), die den zweiten Teil des Briefes bilden, „offenbar den Zweck" (ebd.) verfolgen, der sogenannten Anekdote „das Gewicht zu nehmen […] [und] sie wieder in Vergessenheit zu bringen" (ebd.). Die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz lässt sich zu Beginn des Kapitels erneut feststellen: „Der kategorischen Weisung, diesen Brief zu vernichten, bin ich nicht gefolgt" (DF: 211). Nicht nur kommentiert Zeitblom wieder Ereignisse, bei denen er nicht anwesend war, mit großer Sicherheit und Ausführlichkeit, nicht nur gibt er zu, den Brief wie eine besorgte Mutter gelesen und ihn mit zitternden Händen abgeschrieben zu haben, er verrät seiner Leser*innenschaft darüber hinaus, den Willen seines Freundes aufgrund des „dokumentarischen Charakter[s]" (DF: 194), den der Text hat, ignoriert zu haben. Noch komischer wirkt es zudem, dass er seiner Leser*innenschaft eine Analyse des Briefes liefert, deren Grenzen er jedoch zugleich deklariert: „Analyse hat notwendig den Anschein der Kühle, auch wenn sie im Zustande tiefer Erschütterung geübt wird. Erschüttert aber war ich, mehr noch, ich war außer mir" (DF: 213).[11] Seine Analyse entspricht seiner eigenen Definition zufolge aufgrund ihres emotionalen Charakters nicht der Kategorie einer objektiven Interpretation.

Zeitbloms Erschütterung lässt sich dadurch begründen, dass Esmeralda seine erste Konkurrentin in Sachen Liebe und Sexualität darstellt. Dass Leverkühn sexuell begehrt, darüber hat der Erzähler den Leser*innen gegenüber noch nichts verlauten lassen: „Es war, um mich emphatisch auszudrücken, wie wenn man einen Engel über die Sünde sich ergehen hörte" (ebd.). Der Dogmatismus des katholischen Zeitblom setzt einen einmaligen Bordellbesuch mit einer Sünde gleich. Provoziert vom Bericht des Freundes, gesteht er, eine fast rein sexuelle Beziehung „zu einem Mädchen aus dem Volk" (DF: 215) unterhalten zu haben. Dann äußert er seine tiefe Eifersucht, indem er zugleich Indizien für sein Verhalten Frauen gegenüber liefert:

> Ich hatte Lust, die Hexe mit dem Knie von ihm wegzustoßen, wie er den Schemel beiseite stieß, um den Weg ins Freie zu gewinnen. Tagelang spürte ich die Berührung ihres Fleisches auf meiner eigenen Wange und wußte dabei mit Widerwillen, mit Schrekken, daß sie seither auf der seinen brannte. (DF: 217)

[11] Noch ein Beweis dafür, dass Zeitblom ein unzuverlässiger, aber doch kein inkompetenter Erzähler ist. Vgl. 7.1.2.

Nach dem ersten Treffen mit Esmeralda im Leipziger Bordell, fährt Leverkühn im Mai 1906 nach Graz, um „die österreichische Première der ‚Salome'" (DF: 224) zu hören. Dies ist zumindest das, was er seinen Freunden und seinem Lehrer Kretzschmar erzählt. Es bleibt jedoch unklar, ob er an der Aufführung überhaupt teilgenommen oder lediglich Esmeralda besucht hat. Die Prostituierte, die krank ist und sich in Pressburg befindet, erinnert sich noch an Leverkühn und warnt ihn vor ihrem Körper; Leverkühn „verschmäht[]" (DF: 226) aber die Warnung und besteht „auf dem Besitz dieses Fleisches" (ebd.). So soll Leverkühn zum ersten Mal Beischlaf mit einer Frau gehabt und sich folglich mit Syphilis infiziert haben.[12]

Die Wahl der Oper geht Hand in Hand mit Esmeraldas Charakterisierung im Roman.[13] Denn Salome ist Stefan Wurz zufolge „geradezu der Inbegriff der Femme fatale";[14] Silvia Volckmann fügt hinzu, ihr Phantasma sei für viele Künstler*innen und Schriftsteller*innen zur Verkörperung „einer blutigen Bedrohung durch das Weib und seine verführerische Potenz"[15] geworden. Das Motiv der Versuchung durch die Frau antizipierte schon Privatdozent Schleppfuß in seinen Theologie-Sitzungen.[16] Darüber hinaus wurde die Figur Salome in der Literatur

---

[12] Die Stadien dieser Krankheit werden im folgenden Beitrag beschrieben: Lahmann, Claas: Die Bedeutung der Krankheit für die Kunst in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". Frankfurt am Main: Fischer 1995.

[13] Vorausgesetzt selbstverständlich, dass man davon ausgeht, dass sie nicht Zeitbloms Phantasie entspringen. Auch der junge Adolf Hitler soll laut Wimmer an der Premiere teilgenommen haben. Vgl. GkFA 10.2: 426 f.

[14] Wurz, Stefan: Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama (Magisterarbeit Karlsruhe 1999, Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 4). Frankfurt am Main (u. a.): Lang 2000, S. 84. Zur Femme fatale vgl. auch Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; Hoffmann-Curtius, Kathrin: Constructing the „femme fatale": A Dialogue between Sexology and the Visual Arts in Germany around 1900. In: Fronius, Helen (Hrsg.): Representation of female victims and perpetrators in German culture 1500–2000. Rochester/NY: Camden House 2008, S. 157–185. Zu Femmes fatales bei Thomas Mann siehe: Galvan, Elisabeth: Femme fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissancedrama „Fiorenza" und das München der Jahrhundertwende. In: Koopmann, Helmut (Hrsg.): Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. Münster: mentis 2013, S. 181–193.

[15] Volckmann, Silvia: Die Frau mit zwei Köpfen. Der Mythos Salomé. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale. München: Fink 1994, S. 127–142, hier: S. 128.

[16] Vgl. DF: 155 u. 6.1.1.

auch mit der Syphilis verbunden, da der Teufel durch sie in dem (von Thomas Mann selbst kritisierten) Drama *Das Liebeskonzil* von Oskar Panizza die Krankheit verbreitet.[17]

Wie lassen sich Femmes fatales definieren? Helmut Kreuzer bezeichnet sie als „Typus der kollektiven Phantasie“[18] und hält sie für „mythische Figuren, für fiktive Figuren, für ideologieträchtige Symbolfiguren der Erotik, die das eine gemeinsam haben, daß sie dem Mann zum Verhängnis zu werden drohen, der in ihren weiblichen Bannkreis gerät“.[19] Auch für Wurz ist die Femme fatale eine

> verhängnisvolle Frau [...], die meist unter Einsatz weiblicher Reize einen Mann ins Unglück stürzt, bzw. zu stürzen versucht. Dieser kommt dabei häufig zu Tode, verliert aber mindestens seine Gesundheit, seinen Verstand, seinen gesellschaftlichen Status oder seine Familie.[20]

Beide Definitionen lassen an *Doktor Faustus* denken. Esmeralda muss wenig weibliche Reize einsetzen, um Leverkühn zu erregen und zu verwirren: ihre laszive Bekleidung, die in ihrer Durchsichtigkeit den Körper zugleich kleidet und zeigt[21] sowie die Berührung mit dem Arm.[22] Zeitblom spricht bezüglich der Liebe seines Freundes zu ihr von einer „kruden *Fixierung* der Begierde auf ein bestimmtes und individuelles Ziel; ich sehe sie in dem Moment der *Wahl*, sei diese auch unfreiwillig und von ihrem Gegenstande dreist provoziert“ (DF: 224; Herv. i. O.). Die Folgen der Ansteckung sind gesundheitliche Probleme sowie der Wahnsinn, die beide zum definitiven Verlust von Leverkühns gesellschaftlichem Status und zum Tod führen. Nur wenige Bekannte und Freund*innen nehmen an

---

[17] In demselben Drama gibt es außerdem eine andere Femme fatale, und zwar Lucrezia Borgia. Panizza, Oskar: Das Liebeskonzil: Eine Himmelstragödie in 5 Aufzügen, Zürich: Schabelitz 1894. Die Kritik Thomas Manns an dem Stück findet sich in: Mann, Thomas: Das Liebeskonzil [Rez.]. In: Das zwanzigste Jahrhundert 5 (1895) H. 5, S. 522. Des Weiteren wird Esmeralda in der Forschungsliteratur auch mit Wagners Kundry assoziiert, der Dienerin des Grals, die Esmeralda laut Puschmann in dieser Doppelrolle von Verführung und „selbstloser Hilfsbereitschaft“ gleiche. Puschmann: Magisches Quadrat, S. 144. Siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 254.

[18] Kreuzer, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 7–16, hier: S. 9.

[19] Ebd.

[20] Wurz: Kundry, Salome, Lulu, S. 17.

[21] Siehe Börnchen: Kryptenhall, S. 249–252.

[22] Vgl. DF: 209.

seiner Beerdigung teil: lediglich Zeitblom, Schildknapp, Jeanette Scheurl, Kunigunde Rosenstiel, Meta Nackedey und eine „unkenntlich verschleierte Fremde" (DF: 738).

Der Typus – oder mit Nieberle genauer gefasst: das „kulturelle[] Stereotyp[]"[23] – ‚Femme fatale' lässt sich nicht eindeutig beschreiben, jedoch seien im Folgenden drei Konstanten erwähnt: Sie ist exotisch, eine Tänzerin bzw. eine Sängerin und steril.[24] Auch in *Doktor Faustus* kommt es nicht zwecks der Reproduktion zum Geschlechtsverkehr mit Esmeralda. Der Hinweis in der Abschiedsrede auf das Kind, das Leverkühn mit Hyphialta gehabt habe und das man häufig mit Echo assoziiert, scheint eine Erfindung des wahnsinnigen Komponisten zu sein; es sollte zudem geklärt werden, ob die These plausibel ist, dass Hyphialta und Esmeralda dieselbe Figur sind.[25] Man weiß selbstverständlich nicht, ob Esmeralda tatsächlich an Sterilität leidet, jedoch lässt sich der Intimverkehr zwischen Leverkühn und ihr auf einer nicht metaphorischen Ebene (denn auf dieser Ebene ist er doch die Quelle erneuter künstlerischer Inspiration) als steril begreifen; auch bezüglich Leverkühns unverheirateter oder verwitweter Verehrerinnen (Frau von Tolna, Nackedey, Rosenstiel, Scheurl) ist festzustellen, dass im Roman nur beiläufig die Rede von ihren Kindern ist.[26]

Darüber hinaus stellt Esmeralda eine exotische Figur dar (das Adjektiv wird hier in seiner ursprünglichen, Fremdländisches bzw. Ausländisches bezeichnenden Bedeutung verwendet). Die Übersetzung des deutschen Wortes ‚Smaragd' ins Spanische lautet ‚Esmeralda'.[27] Dies ist aber nicht das einzige Element, das die Prostituierte mit Spanien verbindet. Sie wird von Leverkühn als „eine Bräunliche, in spanischem Jäckchen, mit großem Mund, Stumpfnase und Mandelaugen" (DF: 209) beschrieben. Des Weiteren begegnet er der Frau zum zweiten Mal in Pressburg, dem heutigen Bratislava, also in einer Stadt, die damals ebenfalls außerhalb Deutschlands lag. Esmeralda singt und tanzt nicht. Dennoch nähert sie sich Leverkühn im Leipziger Freudenhaus, nachdem er völlig verwirrt einige Akkorde am Klavier angeschlagen hat:[28] Damit entsteht ein Zusammenhang mit der Musik.

---

[23] Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur: Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 58.

[24] Siehe Wurz: Kundry, Salome, Lulu, S. 34.

[25] Vgl. DF: 725. Siehe dazu auch die Frage nach der Identität von Frau von Tolna in 10.1.2.

[26] Scheurl betreffend, siehe etwa DF: 294.

[27] Siehe Oswald, Victor A. Jr.: Thomas Mann's *Doktor Faustus*: The Enigma of Frau von Tolna. In: Germanic Review 23 (1948) H. 4, S. 249–253, hier: S. 252.

[28] Vgl. DF: ebd.

Die Femme fatale repräsentiert Carola Hilmes zufolge eine „männliche[] Wunsch-Angst-Projektion".[29] Das heißt, so erläutert das Ulrich Meier, die Bedrohung komme nicht wirklich von außen, sondern es finde eine „Verteufelung der Frau"[30] statt: „Man wirft dem Weib die Urheberschaft ungestümer Regungen, allgemein ein Bündnis mit unterirdischen Kräften vor".[31] Dies scheint genau in Thomas Manns Roman der Fall zu sein: Zeitblom spricht bezüglich des Geschlechtsverkehrs von „Verlangen nach dämonischer Empfängnis" (DF: 226) und er betrachtet die Frau u. a. im Teufelsgespräch als Teufelsemissärin.[32]

Der Typus der Femme fatale stellt als Reaktion auf die Emanzipation und das 1918 eingeführte Wahlrecht für die Frau ein typisches Kunstprodukt der Jahrhundertwende dar.[33] Nicht selten hat sie die Rolle der Prostituierten inne oder wird als solche porträtiert: „Die dämonische Verführerin", so Hilmes, „ist Heilige *und* Hure in einer Person und verkörpert als gefallener Engel einen verteufelten Eros".[34] Rudloffs Analyse scheint zu einem ähnlichen Schluss zu kommen: Dort sei *Doktor Faustus* ein „Zwei-Brüder-Märchen";[35] in diesem Kontext lasse sich Leipzig, Stadt des Bordellbesuchs, mit einem „Zauberwald"[36] vergleichen, „in dem sich der Fremde verirrt"[37] und in dem Esmeralda die doppelte Funktion von Hexe und Helferin übernimmt. Sie könne für eine Hexe gehalten werden, da sie durch Verzauberung die Krankheit auf einen Helden überträgt, aber auch für eine Helferin, weil der Held danach innovativer komponieren kann.[38]

---

[29]Hilmes, Carola: Kleopatra. Das versteinerte Frauenbild und die Geschichten eines verteufelten Eros. In: Kreuzer (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 99–116, hier: S. 100.

[30]Meier, Ulrich: Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Kreuzer (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 155–163, hier: S. 156.

[31]Ebd., S. 159.

[32]Vgl. DF: 341. Darmaun findet, Esmeralda sei eine Art Mephistophela. Siehe Darmaun: Thomas Mann, Deutschland und die Juden, S. 269.

[33]Vgl. Meier: Verführerinnen, S. 156.

[34]Hilmes: Kleopatra, S. 105.

[35]Rudloff: Hetaera Esmeralda, S. 404.

[36]Ebd.

[37]Ebd.

[38]Vgl. ebd., S. 404.

8.1.2 Unvollständige Tonchiffren und Zeitbloms Misogynie

Es gilt nun, die Verteufelung von Esmeralda und vielen anderen Figuren weiblichen Geschlechts durch die Erzählinstanz näher auszuloten. Laut Börnchen gliedern sich die weiblichen Figuren von *Doktor Faustus* in sexualisierte und desexualisierte Gestalten.[39] Es zeichnen sich folglich zwei Darstellungsarten im Roman ab: Entweder erfüllen Frauen im Roman Reproduktionszwecke bzw. sie bedienen einfach das Verlangen nach sexueller Befriedigung des Mannes oder sie bieten ihm Schutz und sind unattraktiv. Das wahrscheinlich beste Beispiel aus dem Roman, das im Rahmen von Börnchens Studie eine wichtige Rolle spielt, ist Zeitbloms Ehefrau, Helene, die nicht nur den Namen des mythischen Inbegriffs der Frau, die aus trojanischer Sicht ins Unglück bringt, trägt, sondern viele weibliche Tugenden verkörpert.[40] Exemplarisch sei hier ein Zitat aus dem zweiten Kapitel von *Doktor Faustus* erwähnt, in dem der Erzähler, nachdem er Leverkühn kurz vorgestellt hat, sich selbst präsentiert:

> Frühzeitig, bald schon nach meiner Bestallung in Kaisersaschern, habe ich mich vermählt – Ordnungsbedürfnis und der Wunsch nach sittlicher Einfügung ins Menschenleben leiteten mich bei diesem Schritt. Helene, geb. Ölhafen, mein treffliches Weib, das noch heute meine sich neigenden Jahre betreut, war die Tochter eines älteren Fakultäts- und Amtskollegen zu Zwickau im Königreich Sachsen, und auf die Gefahr hin, das Lächeln des Lesers hervorzurufen, will ich nur gestehen, daß der Vorname des frischen Kindes, Helene, dieser teure Laut, bei meiner Wahl nicht die letzte Rolle spielte. Ein solcher Name bedeutete eine Weihe, deren reinem Zauber man nicht seine Wirkung verwehrt, sollte auch das Äußere der Trägerin seine hohen Ansprüche nur in bürgerlich bescheidenem Maß, und auch dies nur vorübergehend, vermöge rasch entweichenden Jugendreizes erfüllen. Auch unsere Tochter, die sich längst einem braven Manne, Prokuristen an der Filiale der Bayerischen Effektenbank in Regensburg, verbunden hat, haben wir Helene genannt. Außer ihr schenkte meine liebe Frau mir noch zwei Söhne, so daß ich die Freuden und Sorgen der Vaterschaft nach Menschengebühr, wenn auch in nüchternen Grenzen erfahren habe. (DF: 20 f.)[41]

„Perfekter" könnte Zeitbloms Frau nicht sein: Sie ist kein „Mädchen aus dem Volke" (DF: 215) wie das, mit dem er in Halle eine rein sexuelle Beziehung

[39] Siehe Börnchen: Kryptenhall, S. 314.

[40] Vgl. ebd., S. 204 ff.; Ní Dhuíll, Caitríona: Biographie von ‚er' bis ‚sie'. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographik. In: Fetz, Bernhard (Hrsg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin (u. a.): de Gruyter 2009, S. 199–226, hier: S. 212.

[41] Vgl. auch DF: 251: „Heute morgen, während Helene, meine gute Frau, uns den Morgentrank bereitete […]".

unterhalten hatte, sie betreut ihn und hat ihm darüber hinaus auch männliche Erben geschenkt. Kein Wunder, dass sich das Ehepaar für denselben Namen bei der Wahl des Tochternamens entschieden hat, der sich – sittlich-bürgerlichen Verhältnissen gemäß – als erfolgsversprechend erwiesen hat. Des Weiteren wird im obigen Zitat nochmals die mitberücksichtigte klangliche Qualität der von Zeitbloms verwendeten Wörter betont.[42] Zeitbloms Frau kommt aus Sachsen, was für Börnchens These einer „Helena Esmeralda",[43] also einer Identität von Helene und Esmeralda, sprechen könnte, da in Leipzig der Bordellbesuch angesiedelt ist.

Was für intellektuelle Fähigkeiten Zeitbloms Ehefrau und Tochter besitzen, erfährt die Leser*innenschaft nicht. Dies ist aber kein Einzelfall im Roman, denn, auch wenn weiblichen Gestalten Intelligenz oder im geistigen Bereich liegende Talente zugesprochen werden, geraten diese wegen der detaillierten, oft zugespitzten Beschreibung von Körpermerkmalen in den Hintergrund; das gilt insbesondere für die sexualisierten weiblichen Figuren von nicht selten niedrigem sozialen Status. Nicht nur wird auf den großen Mund und die Stumpfnase Esmeraldas hingewiesen,[44] auch die Stallmagd Hanne, die den Kindern das Singen von Kanons beibringt, ist Zeitblom zufolge so ein „tierisch duftende[s] Geschöpf" (DF: 39), dass sie an manchen Stellen der Narration sogar den Namen „Stall-Hanne" (DF: 47) bekommt.[45] Auch in Pfeiffering soll es eine Stallmagd „mit Waberbusen und emsig mistigen Barfüßen" (DF: 46) gegeben haben, die „der Hanne von Buchel so ähnlich" (ebd.) sieht. Der Körper weiblicher Figuren steht im Roman stets im Vordergrund, auch der nackte Körper, wie nicht nur an der Beschreibung der Prostituierten im Leipziger Bordell, sondern auch anhand des Namens von Leverkühns Verehrerin Meta Nackedey deutlich wird.[46]

Andererseits gebe es – so z. B. Börnchen – desexualisierte weibliche Figuren in *Doktor Faustus*, die Leverkühn verehren und ihm auch Schutz bieten. Frau von Tolna ist beispielsweise Leverkühns Mäzenin: Sie finanziert sein Werk, ist bei allen Uraufführungen unsichtbar dabei und ihre Körpermerkmale werden kaum beschrieben.[47] Sie lässt an einige berühmte weibliche Mäzeninnen der Musikgeschichte denken, z. B. an Frau von Meck, die Mäzenin Tschaikowskis.[48] Eine

---

[42] Vgl. Kap. 5.
[43] Bornchen: Kryptenhall, S. 262.
[44] Zudem sollte diese Beschreibung von Leverkühn stammen.
[45] Siehe ebd., S. 266.
[46] Vgl. ebd., S. 268.
[47] Auf diese Figur geht 10.1.2. ein.
[48] Vgl. ebd.

weitere desexualisierte Figur wäre Kunigunde Rosenstiel, die Leverkühn in Pfeiffering regelmäßig besucht: Zeitblom spricht von „Huldigungsbesuch[en]" (DF: 456), Rosenstiel konkurriert mit einer anderen Verehrerin Leverkühns, nämlich mit der bereits erwähnten Meta Nackedey, die schon durch ihren Nacktheit ausdrückenden Namen den sexualisierten weiblichen Figuren zugeordnet werden kann. Börnchens dichotomischer Untergliederung in sexualisierte und desexualisierte weibliche Figuren lässt sich auch anhand der folgenden textuellen Indizien widersprechen: Das Erste, was Zeitblom über Rosenstiel sagt, ist, dass sie einerseits „Mit-Inhaberin eines Darmgeschäftes" (DF: 455), andererseits „jüngferlich[]" (ebd.) wie die Nackedey ist. Der Erzähler stellt auch hier, ähnlich wie bei der Beschreibung der Stallmägde, Aspekte und Körpermerkmale weiblicher Figuren, die zu einem impliziten Vergleich zwischen der Tierwelt und Frauen führen, in den Vordergrund[49] und spricht sofort die sexuelle Sphäre an.[50] Zwar präzisiert er gleich danach, was er mit „Darmgeschäft" (DF: 455) meint („will sagen: eines Betriebes zur Herstellung von Wursthüllen", ebd.), zuvor werden jedoch innere Organe angesprochen, die nicht weit entfernt von den Reproduktionsorganen liegen. Durch die explizite Erwähnung, dass sie eine Jungfrau ist, wird die sexuell-konnotierte Rezeptionslenkung aufrechterhalten.[51] Diese taucht auch in den Äußerungen Rosenstiels auf, von denen Zeitblom kurz danach berichtet, denn das „Ach", mit dem sie alle Sätze anfängt,[52] ist ja Klagelaut und verweist auf die *Weheklag*, kann aber auch mit dem Ächzen beim Geschlechtsverkehr in Verbindung gebracht werden und kommt in den Äußerungen des wohl „sexualisierten", androgyne Züge tragenden Schwerdtfegers ebenfalls vor.[53] Diese Beobachtung verleiht dem durchgehenden Klagen im Text eine neue Konnotation und macht noch einmal deutlich, dass Frauen für Zeitblom zwar andere Tugenden besitzen, Rosenstiel sei etwa sehr musikalisch und könne sich ausgezeichnet in

[49] Das gibt Zeitblom selbst zu: „[D]enn eine Wurstdarmfabrik hat entschieden etwas Derbes" (DF: 456).

[50] Dazu siehe auch: Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen …": Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: Stephan, Inge u. Sigrid Weigel (Hrsg.): Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Berlin: Argument 1984, S. 23–42.

[51] Zur Figur vgl. auch Elsaghe, Yahya: Kunigunde Rosenstiel. Thomas Manns späte Allegorie des jüdischen „Volks". In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 51 (2001) Heft 2, S. 159–172 u. Ders.: Die Jüdinnen in Thomas Manns Erzählwerk. In: Monatshefte 93 (2001) H. 2, S. 169–175.

[52] Siehe DF: 456. Vgl. auch Börnchen: Kryptenhall, S. 313.

[53] Vgl. DF: 429 u. Kap. 9.

der deutschen Sprache ausdrücken,[54] hauptsächlich aber der Reproduktion bzw. Befriedigung männlichen Begehrens dienen.

Kaum anzuzweifeln ist die Sexualisierung Esmeraldas: Sexuelle Metaphern und erotische Motive prägen bereits das dritte Kapitel von *Doktor Faustus*, in dem der gleichnamige Schmetterling präsentiert wird. Dort ist nicht nur von diesen Insekten die Rede, sondern auch von Muscheln und Schnecken: Die Formen beider Tiere sind nicht selten mit weiblichen Intimorganen assoziiert worden; zudem wird der „Giftbiss[]" (DF: 30) einer besonderen Art von Schnecken im Kapitel beschrieben, der sich mit der späteren Übertragung der Syphilis durch den Geschlechtsverkehr in Verbindung bringen lässt.[55] Außerdem stellt Leverkühn in der kompositorischen Phase der *Gesta romanorum* seine Absicht eines „*Durchbruch*[s] […] aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls" (DF: 468; Herv. i. O.) vor und antizipiert somit die spätere revolutionäre Lösung der Zwölftontechnik als Ausweg aus der Sterilität der Kunst, indem er auf die sexuelle Penetration anspielt, was typographisch durch die Kursivierung auch hervorgehoben wird.[56] Dies führt zu metamedialen Reflexionen, die – darauf weist Börnchen hin – vom „topologischen Hintergrund des ‚Wahrheits' begriffes"[57] ausgehen: Dieser werde z. B. bei Heidegger und Derrida allegorisch mit dem Frauenkörper und mit der Ausübung einer gewissen Gewalt zwecks Entkleidens der Oberfläche des Textes verbunden.[58] Auch der Topos der Sterilität der Musik zielt auf die Reproduktionsunfähigkeit der Musik und rekurriert auf sexuelle Metaphern: In dieser Hinsicht soll auch die Musik „durchdrungen" werden; der Durchbruch, den Leverkühn zur Zeit der *Gesta* beabsichtigt, ermöglicht ihm laut Zeitblom zum „Geheimnis der Musik" (DF: 549) in der *Apocalipsis cum figuris* zu gelangen. Diese so entdeckte „Wahrheit der Musik" soll dann Leverkühn in der *Weheklag* umgesetzt haben; kein Wunder, dass sich der Erzähler dort folgende Fragen stellt:

> Bedeutet es nicht den „Durchbruch", von dem zwischen uns, wenn wir das Schicksal der Kunst, Stand und Stunde derselben, besannen und erörterten, so oft als von einem Problem, einer paradoxen Möglichkeit die Rede war, – die Wiedergewinnung, ich möchte nicht sagen und sage es der Genauigkeit willen doch: die Rekonstruktion des Ausdrucks, der höchsten und tiefsten Ansprechung des Gefühls

[54] Siehe DF: 457.

[55] Vgl. Börnchen: Kryptenhall, S. 215.

[56] Wörter, die eine sexuelle Konnotation besitzen, erscheinen im Roman oft kursiv, wie an den Romanzitaten des vorliegenden Kapitels festzustellen ist.

[57] Börnchen: Kryptenhall, S. 264.

[58] Siehe ebd. u. Derrida: Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [Paris 1967], 13. Aufl., S. 23–35.

> auf einer Stufe der Geistigkeit und der Formenstrenge, die erreicht werden mußte, damit dieses Umschlagen kalkulatorischer Kälte in den expressiven Seelenlaut und kreatürlich sich anvertrauende Herzlichkeit Ereignis werden könnte?
>
> Ich kleide in Fragen, was nichts weiter als die Beschreibung eines Tatbestandes, der seine Erklärung im Gegenständlichen sowohl wie im Künstlerisch-Formalen findet. (DF: 703)

Lexikalisch tauchen hier wieder Wörter auf, die auch Leverkühn zum Beschreiben seines künstlerischen Vorhabens verwendet hatte (‚Durchbruch', ‚geistig', ‚Gefühl', ‚Kälte'); durch das Verb ‚müssen' wird darauf hingewiesen, dass es sich hier um keine optionale, sondern um eine „obligatorische Alternative"[59] handelt.[60] Diese erlaube die Überwindung der Sterilität der Kunst und die Aufdeckung ihres wahren Wesens, das die Sprache nur in Fragen zu kleiden vermag. Daher auch die Wiederholung der Motive der Durchsichtigkeit (etwa die Kleider der Prostituierten in Leipzig) und der Verschleierung (etwa die verschleierte Frau bei Leverkühns Trauerfeier): Börnchen spricht diesbezüglich von einem „topische[n] Schleier, der durchsichtig gemacht, aufgehoben oder gar zerrissen werden muß, um zur ‚Wahrheit' dessen zu gelangen, was sich dahinter befindet"[61] – dieser Schleier gehöre eindeutig einer Frau.[62] Die Präsenz dieser allegorischen Motive im Roman, die mit dem Topos der Sterilität der Kunst einhergehen,[63] stellen die auch von Adorno angesprochenen Vorwürfe eines übertriebenen Intellektualismus der Neuen Musik in Frage.[64] Die Entwicklung der Dodekaphonie wird metaphorisch mit einem Geschlechtsakt assoziiert, der mit einem gewissen Widerstand vollzogen wird: Zwar soll Esmeralda Leverkühn „alle Süßigkeiten ihres Weibtums" (DF: 226) aufgeboten haben, „um ihn zu entschädigen für das, was er für sie wagte" (ebd.), aber die Prostituierte wirft sich nicht in die Arme des Komponisten, sondern warnt ihn „*vor ihrem Körper*" (DF: 225; Herv. i. O.).[65]

---

[59] Manzoni: Anmerkungen, S. 56.

[60] So auch Manzoni in seinen Schriften bezüglich Leverkühns Umsetzung der Zwölftontechnik. Vgl. 5.2.1.1.

[61] Börnchen: Kryptenhall, S. 263.

[62] Siehe ebd.

[63] Börnchen weist darauf hin, der Transparenz- und Diaphaniebegriff sei die Trope für die Durchdringung. Siehe ebd., S. 250.

[64] Siehe PhnM: 21 f. Auch Adorno verknüpft die Idee eines Durchbruchs mit der einer (gesellschaftlichen) Wahrheit. Siehe ebd., S. 24.

[65] Daher die These in der Forschungsliteratur, Leverkühn infiziere sich absichtlich. Vgl. 6.1.2 Hier steht wieder die sexuelle Dimension im Zentrum und die Textstelle wird typographisch durch die Kursivierungen erneut hervorgehoben.

Esmeraldas Warnung lässt sich auch mit jenem von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebenen Reizschutz in Verbindung bringen. Zur Beschäftigung mit diesem Text motiviert einerseits das chronotopische textuelle Indiz des Geschlechtsaktes mit Esmeralda – Leverkühn reist 1906 nach Graz, um dann weiter nach Pressburg zu fahren, der Schauplatz ist die Monarchie Österreich-Ungarn – andererseits die Notwendigkeit, sich mit den damaligen die Sexualität betreffenden psychoanalytischen Theorien auseinanderzusetzen. Dies verbindet sich mit der Absicht zu prüfen, ob auch lediglich auf lexikalischer Ebene ähnliche Begriffe auftauchen, die die sexuelle Metaphorik des Textes noch deutlicher machen.[66] In Bezug auf den Reizschutz spricht Freud von einer „besondere[n] Hülle oder Membran",[67] die „reizabhaltend wirkt […] bis nicht Reize von solcher Stärke herankommen, daß sie den Reizschutz durchbrechen".[68] Dieser Reizschutz kommt im Roman sowohl durch die Warnung Esmeraldas als auch durch das Motiv der Verschleierung zum Tragen: Dieser kann Freud zufolge durchbrochen werden, wobei die Folge dieses Durchbruchs „die gemeine traumatische Neurose"[69] sei. Des Weiteren schildert Freud die Sexualtriebe als Lebenstriebe,[70] die sich gegen die Ich-Triebe, also die Todestriebe, opponieren:[71] Diese seien zugleich „lebenserhaltend und verjüngend"[72] und könnten „narzißtisch",[73] insbesondere wenn die „Libido vom Objekt abgezogen und aufs Ich gerichtet wird",[74] sadistisch, wenn

66 Die hier betrachtete Schrift von Freud erschien 1920, als die Monarchie Österreich-Ungarn nicht mehr bestand. Der Erzähler Zeitblom berichtet aber retrospektiv während des Zweiten Weltkriegs und der Roman selbst wurde 1947 veröffentlicht, sodass man von einer Rezeption von Freuds Theorien wohl ausgehen kann. Zum Einfluss von Freuds Schiften auf Thomas Manns Roman siehe: Ceppo, Anna Maria: Freud nel „Doctor Faustus" di Thomas Mann. In: Nuova Rivista Storica 64 (1980) H. 5, S. 637–652; Straus, Nina Pelikan: „Why Must Everything Seem Like Its Own Parody?": Thomas Mann's Parody of Sigmund Freud in *Doctor Faustus*. In: Literature and Psychology 33 (1987) H. 3–4, S. 59–75.

67 Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. Leipzig (u. a.): Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1921 [1920], 2. durchgesehene Aufl., S. 24.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 28 Auf derselben Seite taucht auch direkt das Substantiv ‚Durchbruch' auf. Es wundert daher in diesem Kontext nicht, dass die Konsequenz jenes Durchbruchs von Leverkühn, der sowohl der Geschlechtsverkehr mit Esmeralda als auch die Entdeckung der Zwölftontechnik sein könnte, eben das Delirium ist.

70 Siehe z. B. ebd., S. 38 f.

71 Vgl. etwa ebd., S. 43.

72 Ebd., S. 49.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 51.

der Trieb, „auf die Schädigung des Objektes zielt“,[75] aber auch masochistisch „als eine Rückwendung des Sadismus gegen das eigene Ich“[76] gewendet werden.

In den Romankapiteln, die auf die Bordell-Episode folgen, häufen sich Wörter und Ausdrücke, die auch in Freuds Text zu finden sind und die auch der sexuell-konnotierten Deutungsebene des Durchbruchs- und Verschleierungsmotivs zugeordnet werden können. So taucht beispielsweise mehrfach das Wort „Trieb“ auf (z. B. DF: 226, auch „nackte[r] Triebe“, was wieder auf das Motiv der Nacktheit hinweist, DF: 224). Das Wort „Begierde“ (DF: 224) ist ebenfalls zu finden; des Weiteren vergleicht Zeitblom Leverkühns Bericht vom Bordell-Erlebnis mit einer „*Durchbrechung* einer sonst unbedingten und von mir stets respektierten *Verschlossenheit*“ (DF: 214; Herv. A. O.). Der Erzähler definiert diesen Trieb als eine „krude *Fixierung* der Begierde auf ein bestimmtes und individuelles Ziel“ (DF: 224; Herv. i. O.), was also der Auffassung Freuds folgend für einen narzisstischen Trieb sprechen könnte. Sexualität kombiniere sich hier mit dem Bereich des Dämonischen:

> Und, gütiger Himmel, war es nicht Liebe auch, oder was war es, welche Versessenheit, welcher Wille zum gottversuchenden Wagnis, welcher Trieb, die Strafe in die Sünde einzubeziehen, endlich: welches tief geheimste Verlangen nach dämonischer Empfängnis, nach einer tödlich entfesselnden chymischen Veränderung seiner Natur wirkte dahin, daß der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf dem Besitz dieses Fleisches bestand? (DF: 226)

Der Ausdruck „Besitz dieses Fleisches“ weist noch einmal darauf hin, dass es sich um einen narzisstischen Trieb handelt: Ob die Frau dem Geschlechtsakt zustimmt, scheint hier und an anderen Stellen der Esmeralda-Kapitel irrelevant zu sein, nicht zuletzt, weil gar keine Frau erwähnt wird, denn Esmeralda wird hinter dem Wort „Fleisch“ verborgen. Das weibliche Geschlecht erfüllt daher lediglich Reproduktionszwecke und wird in der Narration zum sexuellen Objekt eines begehrenden Mannes gemacht.[77] Eine gewisse Misogynie Zeitbloms lässt sich auch anhand eines Vergleichs der Tonchiffren von Leverkühn und Esmeralda konstatieren. Dass die Tonchiffre Esmeraldas in mehreren Kompositionen Leverkühns auftaucht oder sogar zum Ausgangsmaterial des Komponierens gemacht

---

[75] Ebd., S. 53.

[76] Ebd., S. 54.

[77] Leicht unterschiedlich profiliert sich aber im Roman die Figur Ines Rodde, der sich u. a. Kap. 9 widmet.

wird,[78] ist wohl bekannt.[79] In der Tat ist diese musikalische Chiffre falsch oder – genauer gesagt – unvollständig. Hetaera Esmeralda wäre: h e a e a es e a d a. Man könnte aufgrund der Wiederholung der Töne auch schreiben: h e a e (a) es (e) (a) d (a) und dementsprechend vier Töne eliminieren. Die wiederholten Töne dazwischen sollen laut Zeitblom in einigen Kompositionen Leverkühns vorkommen, von dieser vergessenen Note d ist aber nie die Rede: Der Name lautete – übersetzt in Buchstaben – ‚Hetaera Es'.[80] Esmeraldas Tonchiffre ist daher defizitär und stellt ihren sozialen Status in den Vordergrund; es mag auch nicht erstaunen, dass die Intervalle, aus denen Leverkühns und Esmeraldas Tonchiffren bestehen, zum großen Teil vergleichbar sind, bis auf jene verminderte Prime, die nur in der Tonchiffre der weiblichen Figur zu finden ist (Abbildung 8.1):

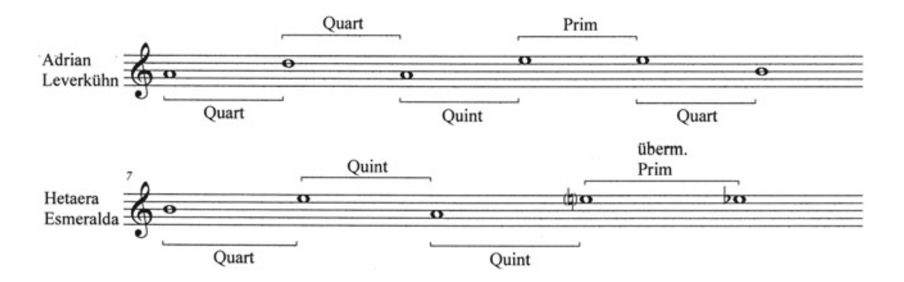


Abbildung 8.1 Die Tonchiffren Leverkühns und Esmeraldas

Die explizite Erwähnung der Tonchiffre Esmeraldas regt zu diesem Vergleich mit nicht explizit benannten Tonchiffren an. Zeitbloms oft misogyne Darstellung von weiblichen Figuren wird durch die beiden vorher genannten Elemente, die Auslassung der Note d sowie die Präsenz einer verminderten Prime (die – wie der Name selbst sagt – ein Intervall vermindert, sprich: kleiner macht), weiter

[78] Siehe etwa den Brentano-Zyklus, DF: 279.

[79] Vgl. z. B. Weiher, Frank: Die literarische ‚Wiedergabe' fiktiver Musik, S. 83.

[80] Siehe auch Manzoni: Su *Scene sinfoniche*, S. 295.

verstärkt.[81] Die Misogynie der Erzählinstanz kristallisiert sich bereits aus textimmanenter sowie intra- und intermedialer Perspektive heraus; diese Haltung des Erzählers dem weiblichen Geschlecht gegenüber kommt in ihrer Darstellung als Femme fatale und in der Darstellung der Frau als Objekt, welches sexuelle Wünsche erfüllt, zum Tragen. Im Roman wird ihr zudem eine unvollständige Tonchiffre gegeben.

8.2 Vom Roman zur Musik

Nachdem im ersten Teil des Kapitels untersucht wurde, wie Esmeralda im Roman durch die Erzählinstanz Zeitblom dargestellt wird, soll im Folgenden auf die Darstellung dieser Figur in vier Kompositionen eingegangen werden, nämlich im zweiten Stück von Elaines Fines *Four pieces from „Doktor Faustus“*, in Henzes Violinkonzert, in *Hetaera Esmeralda* von Claude Lenners und in Manzonis Oper.

8.2.1 Walzer und h e a e es d: Elaine Fines Esmeralda

Das zweite Stück von Elaine Fines *Four pieces from „Doktor Faustus“* (für Viola d’amore und Klavier)[82] konzentriert sich, wie der paratextuelle Hinweis des Titels deutlich macht, auf die Figur Esmeraldas. Die Komponistin beschreibt ihr Werk so:[83]

> Hetaere [sic] esmeralda is a waltz that has a tone row as its main melody. It is not a 12-tone piece, but it still has obvious connections to the time and place of the book.

[81] Dies könnte zu den Versehen des Romans zählen; diese Frage lässt sich wahrscheinlich lediglich anhand des Kriteriums der Intentionalität sowie einer genauen Rekonstruktion der tatsächlichen Interventionen Adornos beantworten, was den Rahmen und die Methode dieser Arbeit sprengen würde. Börnchen hebt des Weiteren hervor, dass sich in den Ausführungen Leverkühns, die auf die Bordell-Episode folgen, Chopin als männliche, positive Gegenfigur profiliert. Siehe DF: 192 ff. u. Börnchen: Kryptenhall, S. 254.

[82] Zwei Stücke aus der Komposition wurden in 7.2.1 analysiert.

[83] E-Mail an die Verfasserin (02.07.2013).

Raum und Zeit des Romans sollen also laut der Komponistin Ausgangspunkt des Vertonens gewesen sein. Ob sich Fine in „Hetaere esmeralda" auf das Bordell-Erlebnis in Leipzig oder auf den Geschlechtsakt in Pressburg bezieht, bleibt unklar. Die Musikform des Stückes, die der paratextuelle Hinweis „Waltz Tempo" zu Beginn der Komposition offen deklariert, scheint mehr mit der Monarchie Österreich-Ungarn als mit Leipzig zu tun zu haben. Folglich könnte man zur Auffassung tendieren, hier werde Esmeraldas Geschlechtsverkehr mit Leverkühn geschildert. Von Leverkühn ist aber, zumindest in den paratextuellen Hinweisen der Komposition, gar nicht die Rede:[84] Fines Stück stellt Esmeralda ins Zentrum. Die Viola d'amore scheint hier nicht mehr für Zeitblom, sondern für sie zu stehen, nicht zuletzt, weil ihre Stimme eben mit der Tonchiffre h e a e es beginnt. Alles könnte jedoch auch immerhin von Zeitblom, dem Viola d'amore-Spieler des Romans, erzählt werden. Die Vagheit von Elementen, die Narrativität induzieren, in der instrumentalen Musik lässt zugleich Ambiguitäten und Interpretationspotenziale erscheinen. Jedenfalls hat die Komponistin nicht übersehen, dass die Tonchiffre Esmeraldas im Roman unvollständig ist: „Hetaere Esmeralda" ergänzt hier den Roman, indem Esmeralda die Note d im letzten Teil ihrer Tonfolge zurückgegeben wird.

Da Pressburg, wie bereits erläutert, 1906 ebenso zur Monarchie Österreich-Ungarn gehörte wie Graz, die Stadt, in der Leverkühn auf dem Weg nach Pressburg *Salome* gehört haben soll, liegt nahe, dass die Komposition eine sehr passende Tanzform zur musikalischen Darstellung dieser Figur gewählt hat. Damit unterstreicht sie auch eine weitere Eigenschaft der Femme fatale, die in *Doktor Faustus* durch Esmeraldas Annäherung an Leverkühn beim Anschlagen einiger Akkorde am Klavier lediglich angedeutet wird: Das Tanzen als typische Ausdrucksform dieses Frauentypus. Der Walzer hat aber keinen Unterhaltungscharakter, sondern erinnert eher an eine *valse triste* und an die Schwermütigkeit der gleichnamigen Schmetterlinge in Jonathan Leverkühns Bücher (Abbildung 8.2):

Die musikalischen Eigenschaften von „Hetaere esmeralda" rufen die Musik verschiedener Komponisten aus Leverkühns Zeit ins Gedächtnis: Tschaikowski mit einigen spätromantischen Stellen, Schönberg, Zemlinsky und die ersten Dissonanzen sowie die „exotischen" Klänge Debussys, die gut zur „exotischen" Esmeralda passen. Die Tatsache, dass Fine hier keine dodekaphonische Musik komponiert hat, muss keinen Kontrast zum Roman bilden, denn in dieser Phase

[84] Das betrifft allerdings die gesamte Komposition Fines, die Leverkühn, zumindest in den Paratexten, nie erwähnt.
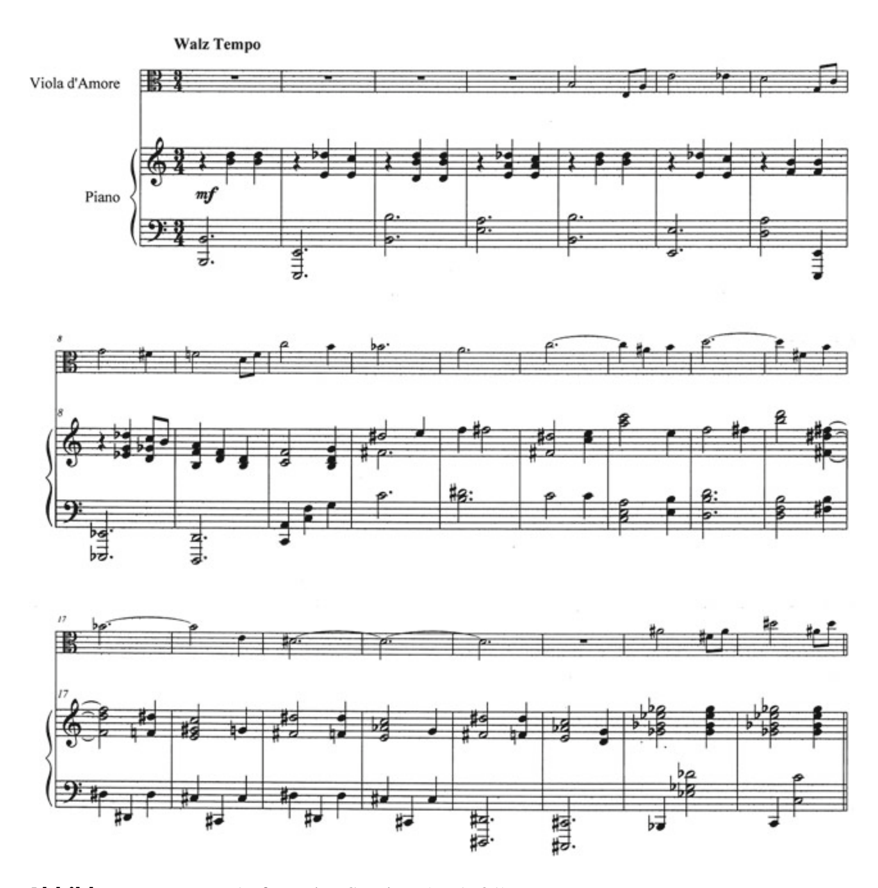


Abbildung 8.2 Der Anfang des Stückes (T. 1–21)

komponiert Leverkühn noch nicht dodekaphonisch. Die instrumentale Komposition ist hier trotz ihres – im Vergleich zu anderen Erzählmedien und -formaten – vagen Erzählens in der Lage, Esmeralda als exotisch und musikaffin zu charakterisieren und Raum und Zeit der intradiegetischen *histoire* wiederzugeben. Diese Aspekte verlieren vielleicht im Medium der instrumentalen Musik an visuellen, gewinnen aber bestimmt an klanglichen Qualitäten, nicht zuletzt weil die Tonchiffre vollständig erscheint.

8.2.2 Tango, Flageoletts und Figurencharakterisierung: Hans Werner Henzes 3. Violinkonzert: *Drei Porträts aus dem Roman „Dr. Faustus" von Thomas Mann* – 1. Satz: Esmeralda

Das dritte Violinkonzert Hans Werner Henzes (1926–2012) ist dem Geiger Michael Erxleben und dem Berliner Sinfonie-Orchester gewidmet und wurde am 12. September 1997 unter der Leitung von Michael Schønwandt in Berlin uraufgeführt. Es existieren zwei Fassungen des Konzerts: Der ersten von 1997 folgte im Jahr 2002 eine Revision, die aber keine wesentlichen Veränderungen zur ersten Version aufweist.[85] Die Orchesterbesetzung besteht aus zwei Flöten (die zweite auch Piccolo- und Altflöte), zwei Oboen (die zweite auch Englischhorn), zwei Klarinetten in B (die zweite auch Bassklarinette in B), zwei Fagotten (das zweite auch Kontrafagott), vier Hörnern in F, zwei Trompeten in C, einer Tenorposaune, einer Tuba, Pauken, Schlagzeug (Fingerzimbeln, zwei hängende Becken, zwei Tamtams, Bronzeplatte, große und kleine Trommel, Holzblock, Kastagnetten, Peitsche, Vibraphon und Marimbaphon), Harfe, Celesta, Klavier und Streichern. Es handelt sich in diesem Fall wie auch bei Ruzicka oder bei Fine um verdeckte Intermedialität, da die Komposition auf einem einzigen Medium basiert: Die explizite Systemerwähnung im Titel verweist allerdings unmittelbar auf Thomas Manns Roman, wodurch Henzes Komposition als intermediale Transposition zu werten ist.

Die Musikwissenschaftlerin Elisabeth Schmierer ordnet das Konzert aufgrund der Wahl eines literarischen Themas dem Genre der sinfonischen Dichtung zu.[86] Das Interesse des Komponisten an der Literatur spielte in seiner gesamten Produktion eine zentrale Rolle: Henze vertonte nicht nur zahlreiche Werke von diversen Autor*innen, sondern arbeitete auch mit ihnen zusammen, u. a. mit Ingeborg Bachmann.[87]

---

[85] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 255. Die revidierte Fassung, auf die sich die Analyse bezieht, erschien 2002 bei Schott, Mainz, die erste 1997 bei demselben Verlag. Die drei Violinkonzerte Henzes findet man in der folgenden Aufnahme: Henze, Hans Werner: Violin Concertos Nr. 1–3, Torsten Janicke (Geige), Magdeburger Philarmonie, MDG 2005.

[86] Siehe Schmierer, Elisabeth: Musik als Sprache. Zu Henzes Instrumentalkonzerten auf literarische Themen. In: Abels, Norbert u. Elisabeth Schmierer (Hrsg.): Hans Werner Henze und seine Zeit. Regensburg: Laaber 2013, S. 279–304, hier: S. 295.

[87] Zur Biographie bzw. Autobiographie Henzes siehe auch: Rosteck, Jens: Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Berlin: Propyläen 2009; Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995. Frankfurt am Main: Fischer 1996. Vgl. auch Bielefeldt, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann:

Bevor der Esmeralda gewidmete Satz aus dem Violinkonzert analysiert wird, gilt es – insbesondere im Rahmen einer intermedial angelegten Studie – auf Henzes Auffassungen zum Verhältnis von Musik und Sprache einzugehen. Diese stellen nämlich eine weitere Positionierung in der Intermedialitätsforschung dar, selbstverständlich mit der *reservatio*, dass es sich hier um keine wissenschaftliche Positionierung, sondern um die eines Komponisten handelt. So Henze bezüglich des Verhältnisses von Musik und Sprache in seinen autobiographischen Schriften:[88]

> Wir sind darin geübt, Musik als Sprache zu verstehen, wir möchten nun etwas mehr über ihre Eigentümlichkeiten wissen als zuvor, das Mythische in ihr verstehen, das Geheimnis durchleuchten, wollen verhindern, daß das Sprachliche der Musik nicht noch weiter ins Leere gestoßen wird, von den Menschen weg: um dieses Sprachliche zu vertiefen, es zugänglich machen [sic] und nützlich und es als eine notwendige Erweiterung des menschlichen Bewußtseins und seines Ausdrucksvermögens zu begreifen.

Jens Brockmeier erläutert dieses Konzept folgendermaßen:[89]

> Musik *wie* Sprache zu verstehen. Gleichsam auf Augenhöhe. Und das heißt, Musik bemisst sich nach den gleichen Standards der Verständlichkeit, Empathie und poetischen Präzision – und das schließt Mehrdeutigkeit, Vagheit und Offenheit mit ein [...].

Henze scheint im obigen Zitat, wie Brockmeier ebenfalls unterstreicht, auf Adornos Auffassung in *Fragment über Musik und Sprache* (1956/57) zu reagieren, denn Adorno sagt diesbezüglich:[90]

> Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.

---

die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld: transcript 2003.

[88] Henze: Reiselieder, S. 403 f.

[89] Brockmeier, Jens: Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze. In: Hans Werner Henze. Musik und Sprache. Musik-Konzepte 132 (2006), S. 5–25, hier: S. 19, Herv. i. O. Siehe auch Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann, S. 37–43.

[90] Adorno: Fragment über Musik und Sprache, S. 71.

Bereits 1956/57 weist Adorno auf die medialen Differenzen zwischen dem Medium der Musik und dem der Sprache hin, indem er zugleich Überschneidungsfelder, beispielsweise Fachbegriffe wie Tonfall oder Idiom, anführt. Mit der Bezugnahme auf die Vagheit der Musik, speziell der instrumentalen Musik, erscheint Adorno somit als Vorreiter der Intermedialitätsforschung. Henze schlägt vor, die Aufmerksamkeit auf produktive Interdependenzen zwischen Musik und Sprache zu lenken, anstatt sich mit Differenzen zu befassen. Dies setzt voraus, dass man Adornos „Weg ins Innere“ der Musik verfolgt, d. h., dass man sich stärker auf die innere Struktur der Musik konzentriert. Henze scheint im genannten Zitat nicht wirklich dafür zu plädieren, dass Musik wie Sprache verstanden werden könne.[91] Vielmehr befürwortet er den Blick auf Grenzüberschreitungen und erklärt den Blick auf Grenzziehungen für zweitrangig, weil dieser weniger produktiv sei.[92] Es mag in diesem Kontext nicht verwundern, dass die große Ausdrucksfähigkeit von Henzes Musik in der Forschungsliteratur immer wieder thematisiert wird. Ausgangspunkt des Komponierens ist Brockmeier zufolge immerhin das musikalische Zeichen, wobei die anderen Zeichensysteme eine integrierende Rolle spielen und das Ziel zu verfolgen scheinen, „die Imagination des Hörers szenisch-performativ zu organisieren“.[93] Dies stellt Bielefeldt in Frage, der die Intermedialität als Ausgangspunkt nimmt, was sich mit jener von Wolf als primär bezeichneten Intermedialität in Verbindung bringen lässt, die somit Teil des Werkkonzeptes wäre.[94] Für die vorliegende Untersuchung ist dies besonders interessant, weil es bedeuten würde, dass sich Henzes Violinkonzert zugleich aufgrund der Konzeption als primäre und zusätzlich, da es sich um eine Transposition von *Doktor Faustus* handelt, auch als sekundäre Intermedialität bezeichnen lässt. Gleichwohl könnte man auch argumentieren, dass die Analyse von Einzelfällen bestimmte intermediale Kategorien ins Schwanken bringt, was anhand dieser (oder vielleicht aller) Kompositionen Henzes deutlich wird.

Den ersten Kontakt mit Thomas Manns Werk hatte Henze bereits im nationalsozialistischen Deutschland. Zusammen mit einem Freund soll er in Bielefeld heimlich die verbotenen Bücher einer Bibliothek, darunter die der Brüder Mann gelesen haben.[95] Später wählt der Komponist u. a. aufgrund seiner deklarierten Homosexualität und seiner politischen Haltung, Marino, eine Stadt in der

[91] Andere Äußerungen und Kommentare des Komponisten scheinen aber dieser Auffassung zu widersprechen. Siehe Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann, S. 42.

[92] Vgl. Kap. 1.

[93] Brockmeier: Eine Sprache in harter Währung, S. 24.

[94] Vgl. 1.1.5.

[95] Vgl. Henze: Reiselieder, S. 37.

Nähe von Rom, als Wohnort. Als Komponist stellt sich Henze gegen die Experimente Nonos und Stockhausens: Seine Musik ist – so Bielefeldt – von einer „(Quasi)tonalität“[96] geprägt.[97]

Der erste Satz des Violinkonzerts, der ca. sieben Minuten dauert, ist der Figur Esmeralda gewidmet. Die Tanzkonnotation dieses Satzes stellt ein zentrales Merkmal dar: Die „Sphäre der Unterhaltungsmusik“[98] ist durch die zweimal wiederholte Angabe „nicht eilen, tänzerisch gemütvoll“ (VK: 1, T. 2 und 19, T. 89), die Bezeichnung des zweiten Teiles als „Wiener Lied“ (VK: 11, T. 42) und des dritten als „Tango“ (VK: 13, T. 49) gegeben. Durch das Wiener Lied – die einzige Form, die nicht auf den Tanz zurückgreift – wird bei Henze, ähnlich wie bei Fine, eine Verbindung mit der Monarchie Österreich-Ungarn hergestellt. Der Tango ist laut Schmierer „reine Augenmusik“:[99] Der Rhythmus erscheine zwar in Harfe und Tuba, werde aber kaum wahrgenommen. Durch diese Tanzform kommt Sorg zufolge das Exotische Esmeraldas als „Prostituierte südländischen Typs“[100] zum Ausdruck.

Wie in Fines Komposition wird Esmeralda zur tanzenden Femme fatale; die Unterhaltungsmusik eignet sich außerdem in beiden Kompositionen für die Schilderung des Bordells. Sorg sieht in diesem Stück den Charakter eines Totentanzes, was Klangqualität und Partiturangaben jedoch nicht bestätigen:[101] Es herrschen Dynamikanweisungen wie „soave“, „dolce“ (VK: 9), „dolcissimo“ (VK: 11) und „con grazia“ (VK: 14), also „lieblich“, „süß“, „sehr süß“ und „anmutig“, die bei einer *danse macabre* ungewöhnlich wären. Die vorherrschende Atmosphäre ist dank der Harfe und der Celesta sowie der „Flageolett-Quintklänge, die aus einer anderen Welt zu kommen scheinen“,[102] nicht so dramatisch wie bei Fine; die isolierten dramatisch wirkenden Momente könnten im Prozess des Erzählens im Medium der instrumentalen Musik auf die Infizierung anspielen.

Der Satz fängt mit einem Rezitativ der Violine solo an, das keine stabile Dynamik aufweist und Stellen im Forte oder sogar im Fortissimo mit solchen

---

[96]Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann, S. 40. Brockmeier spricht diesbezüglich von einer „Spannung von Tonalität und Atonalität“. Brockmeier: Eine Sprache in harter Währung, S. 11.

[97]Timo Sorg unterstreicht biographische und poetologische Parallelen zwischen Thomas Mann und H. W. Henze (insbesondere in Bezug auf das Traditionsverständnis und das Parodieverfahren). Vgl. ebd., S. 260–266.

[98]Schmierer: Musik als Sprache, S. 296.

[99]Ebd.

[100]Sorg: Beziehungszauber, S. 272.

[101]Siehe ebd.

[102]Schmierer: Musik als Sprache, S. 295.

im Piano und mit Flageolett-Tönen alterniert. Hier finden sich in kondensierter, akustischer Form zwei Motive der Esmeralda-Kapitel wieder. Das erste Motiv ist das Begehren und die mit ihm einhergehenden Sexualtriebe, die Leverkühn dazu zwingen, nach der Prostituierten zu suchen: Ihre Dringlichkeit kommt auch hier zum Tragen, denn die Notenwerte werden immer kürzer, die Triolen werden zu Sextolen und Septolen und die anfängliche Metronomangabe macht deutlich, dass das nicht zu langsam gespielt werden soll. An vereinzelten Stellen, die mit Piano-Dynamiken und manchmal Flageolett-Tönen korrespondieren, wird das Tempo langsamer (siehe „meno mosso“ und „nicht eilen, tänzerisch gemütvoll“). Ein zweites Motiv ist die Durchsichtigkeit, welche auch eine Eigenschaft des gleichnamigen Schmetterlings und der Kleider der Prostituierten im Leipziger-Bordell darstellt, das in Henzes Instrumentation durch Flageolett-Töne realisiert wird (Abbildung 8.3)“. Im Geigenspiel können diese Töne nur durch eine leichte Berührung der Saiten erzeugt werden und sind von einem – so Marianne Rônez – „flötenartigen, etwas gläsernen Klang“[103] charakterisiert:
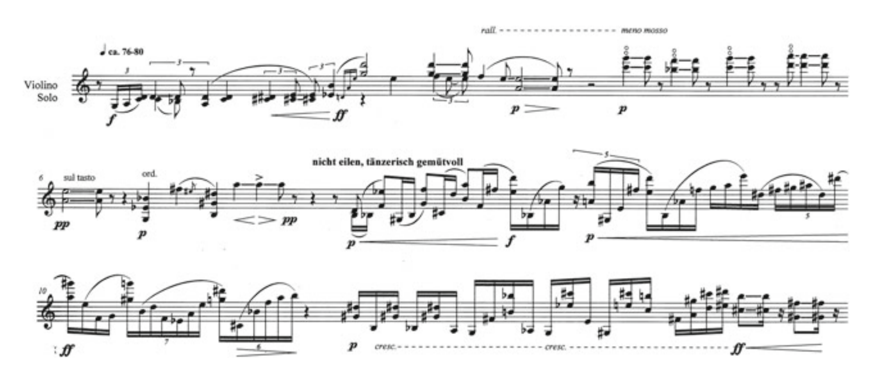


Abbildung 8.3 Der Anfang des Violinkonzerts (VK: 1)

Darüber hinaus können Flageolett-Töne als eine Tonchiffre des Geigenspiels aufgefasst werden, denn sie bedürfen einer Dekodierung: Sehr selten haben sich in der Musikgeschichte Komponist*innen für die als unpraktisch empfundene „Notation von Flageoletts nach dem tatsächlichen Klang“[104] entschieden. Das

[103] Rônez, Marianne: Art. Violine, Violinspiel, Technik, Technik der linken Hand, Flageolett. In: MGG Online. Veröffentlicht 14.09.2015. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49510> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
[104] Ebd.

bedeutet, der graphisch angegebene Ton ist nicht genau der Ton, den man in der Aufführungssituation hört: Auch wenn beispielsweise tatsächlich ein a klingt, korrespondiert dieses nicht mit der graphisch angegebenen Oktave. Flageoletts bedürfen daher einer notationsbedingten Kodierung und einer aufführungsbedingten Dekodierung: Dies kann mit der Kodierung und Dekodierung einer Tonchiffre verglichen werden, die sich aus einem Namen ableitet. Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen viele Violinkonzerte (etwa von Prokof'ev und Schönberg), die auf diese Klänge zurückgreifen und die heute aus zeitgenössischen Kompositionen kaum wegzudenken sind.[105]

Nach dem Einsatz des Orchesters erklingen in Takt 9 Kastagnetten, die deutlich zu hören sind und die die spanischen Eigenschaften der Prostituierten betonen. Im Takt 26 (VK: 8) ist der Einsatz des Klaviers eine deutliche Reproduktion des handlungsbezogenen Moments von Leverkühns Anschlagen einiger Akkorde im Freudenhaus – es ist aber nur der Akt, den die Musik reproduziert, und nicht die im Roman erwähnten Akkorde (Abbildung 8.4):[106]
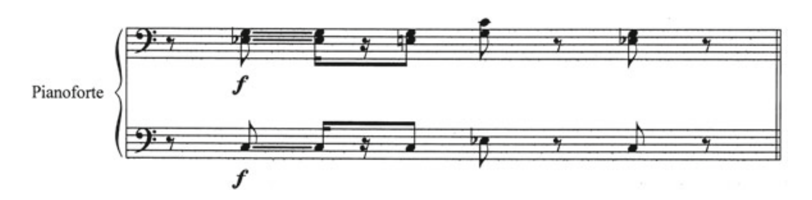


Abbildung 8.4 Die Klavierakkorde im Freudenhaus

Einige Töne der Tonchiffre Esmeraldas, vor allem e und es, sind hier aber zu finden.

Das folgende musikalische Motiv, das sich im Tango-Teil befindet und „flautando“ zu spielen ist, verweist wieder, auch graphisch, auf jene Leichtigkeit eines Schmetterlings und seiner Art zu fliegen (Abbildung 8.5):

Die Seiten 17 bis 19 der Partitur sind als Höhepunkt des Satzes aufzufassen. Etwas geschieht hier, wahrscheinlich die intime Beziehung mit der Prostituierten, oder lediglich die Berührung, die auch im Roman den Höhepunkt der Esmeralda-Episode darstellt. Die Dynamik ist im Crescendo (*f*, *ff*, und *fff*); die Tamtams tragen zur bedrohlich-wirkenden Atmosphäre bei. Die Spannung

[105] Paradebeispiel hierfür sind die Werke von Salvatore Sciarrino, siehe etwa die *6 Capricci* (1975/76) für Violine solo.

[106] Vgl. auch Sorg: Beziehungszauber, S. 270.
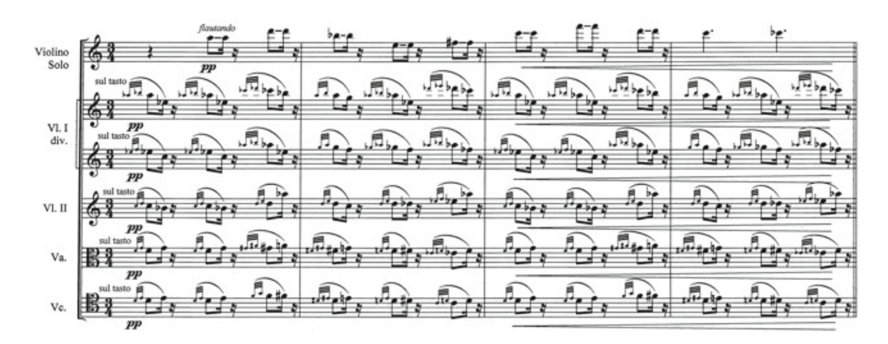


Abbildung 8.5 Der Schmetterling Esmeralda (VK: 14 f., T. 58–61)

wird bis Takt 89 (VK: 19) aufrecht gehalten. Dann spielt die Violine solo eine Kadenz, welche die musikalischen Hauptmotive des Satzes zusammenfasst. Die hier wiederholte Anweisung „nicht eilen, tänzerisch gemütvoll“ (VK: 19, T. 89) belegt die Kreisstruktur des Stückes. Ab T. 90 (VK: 20) ist die Dynamik im Decrescendo, *morendo* (*pp*, *ppp* und *pppp*). Die letzten Takte setzen sich aus Flageoletts der Violine solo, einer loopartigen, chromatischen Struktur der Streicher und rhythmischen Figurationen der Kastagnetten zusammen: Sie bilden eine Zusammenfassung von Eigenschaften und Motiven, die man mit Esmeralda, dem gleichnamigen Schmetterling oder im Allgemeinen den Esmeralda-Kapiteln verbindet (die Durchsichtigkeit, die Berührung, die Infizierung, das Exotische, das Fliegen im Kreis eines Schmetterlings).

Schmierer behauptet, Henze verkürze die Tonfolge Hetaera Esmeraldas (h e es), während Ziolkowski zufolge sie nicht benutzt wird. Dieser Auffassung schließt sich auch die vorliegende Studie an, weil die Chiffre in der Komposition kaum identifiziert werden kann und keineswegs programmatisch verwendet wird.[107] Sucht man im Roman nach einem Vorbild für den musikalischen Stil dieses Satzes von Henze, so ist es vielleicht in „der symphonischen Phantasie ‚Meerleuchten‘“ (DF: 221) mit jener „ausgesuchter Tonmalerei“ (DF: 221) und den „unenträtselbare[n] Klangmischungen“ (ebd.) zu suchen, die auch wohl diesen Satz aus dem Violinkonzert beschreiben könnten. Berücksichtigt werden muss, dass ein Unterschied zwischen einer Transposition, die sich an den fiktiven Werken Leverkühns orientiert, und einer Transposition, die bestimmte Figuren und Textstellen des Romans in der Musik zu reproduzieren versucht, besteht,

[107] Vgl. Schmierer: Musik als Sprache, S. 296; Ziolkowski: Leverkühn’s Compositions, S. 850.

sodass es sich in den meisten Fällen nicht lohnt, nach Vorlagen des Komponierens im Roman zu suchen. Dass dies nicht das Hauptvorhaben des Violinkonzerts ist, deklariert bereits der Titel selbst: Dort ist die Rede von Porträts. Der Fokus, der spezifischer als der von Fine mit dem Wort *pieces* ist, liegt daher in der Figurencharakterisierung und eher in der Beschreibung als im Erzählen bzw. – genauer gefasst – in der Induktion von Narrativität. Die Komposition ruft einzelne Töne aus ihrer Chiffre, ihre durchsichtige Kleidung und den Verweis auf Spanien (im Roman vor allem durch das spanische Jäckchen und ihren spanischen Namen gegeben) klanglich und graphisch in Erinnerung, verweist auf den gleichnamigen Schmetterling und verstärkt wie bei Fine durch den tänzerischen Charakter der Satzteile ihre Assoziation zur musikalischen Welt. Man könnte sagen, dass Zeitbloms Darstellung der weiblichen Figur als Femme fatale hier durch die Wahl verschiedener Tanzformen deutlich unterstützt wird. Die kulturelle Geographie der Monarchie Österreich-Ungarns, auf die lediglich ein Teil in Form eines Wiener Lieds anspielt, ist hier weniger signifikant. Des Weiteren bietet sich musikstilistisch ein Vergleich dieses Violinkonzerts mit denen von Pizzetti und Wolf-Ferrari aus den 1930er/1940er Jahren an.[108]

Der Tango verleiht Esmeralda eine nicht ausschließlich eurozentrische exotische Konnotation, was erneut die Auffassung bestätigt, dass das sekundäre intermediale Produkt aus unterschiedlichen geographischen und historischen Prämissen entsteht, die daher andere Mittel etwa zur Unterstreichung des Exotischen erforderlich machen. Dieser Satz (das gilt allerdings für das ganze Konzert von Henze) bietet ein Beispiel dafür, wie sich Figurencharakteristika im Medium der instrumentalen Musik realisieren lassen. Ob sich Musik, speziell instrumentale Musik, wie Sprache verstehen lässt, kristallisiert sich aus der vorigen Analyse als eine sehr problematische Auffassung heraus, wie auch mit Verweis auf Adornos Zitat deutlich wird. Dieses Bewusstsein für mediale Differenzen, das als Voraussetzung für die Analyse dient, stellt aber keine Einschränkung dar, sondern führt sowohl bei Henze als auch bei Fine zur gezielten Identifikation von Möglichkeiten zur Grenzüberschreitung.[109]

---

[108] Henze hörte Wolf-Ferraris Musik schon in den Bielefelder Jahren. Siehe Henze: Reiselieder, S. 36. Vgl. auch Hamann, Peter: Ermanno Wolf-Ferrari. Tutzing: Schneider 1983. Viagrande, Riccardo: Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta, critico. Monza: Eco 2013.

[109] Siehe Rajewsky: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln, S. 39.

8.2.3 Sichtbare Musik und Zahlensymbolik: *Hetaera Esmeralda* von Claude Lenners

Nachdem zwei rein instrumentale Werke vorgestellt wurden, die Esmeralda u. a. durch Flageolett-Töne und Tanzformen charakterisieren, soll im Folgenden auf ein Werk eingegangen werden, das sich zur Darstellung Esmeraldas und der Esmeralda-Episode verschiedener Medien bedient. *Hetaera Esmeralda* von Claude Lenners (*1956) ist eine Auftragskomposition des Goethe Instituts in Luxemburg, wo sie 1998 aufgeführt wurde. Sie gehört zum Projekt „WORT & KLANG“, das sich mit den „Dreiecksverhältnisse[n] zwischen Literatur, Musik und bildender Kunst“[110] auseinandersetzt, und ist dem ehemaligen Direktor des Goethe Instituts in Luxemburg, Dr. Paul Eubel, gewidmet. Während der Aufführung wurden einige Stellen aus *Doktor Faustus* vorgelesen: die Experimente Jonathan Leverkühns, der Bordell-Besuch, die Episode der intimen Beziehung mit Esmeralda, das Teufelsgespräch, die Echo-Episode und die Abschiedsrede. Der Lektüre einer Textpassage folgte ein Musikabschnitt, der sich auf den Inhalt des Gelesenen bezog. Beim Vorlesen wurden einige zentrale Wörter von einem oder mehreren Instrumenten des Ensembles mittels rhythmischer Figurationen oder Klänge betont.[111] Darüber hinaus sind die verschiedenen Abschnitte, aus denen die Komposition besteht, nicht als separate Elemente aufzufassen, sondern als Teile des Ganzen. Dies ist an der Taktnummerierung sowie am Wiederauftreten einiger musikalischer Motive zu erkennen, die der Komposition Einheitlichkeit verleihen.

Auch waren die Installationen der Künstlerin Margret Lafontaine Teil dieses Projektes, das sich zum Ziel gesetzt hatte, „den geistigen und kognitiven Kosmos des dichterischen Werkes ins Sichtbare und Hörbare zu verwandeln, doch nicht um Illustrationen geht es hierbei, sondern um Metamorphose: Die Wirklichkeit des Werkes entsteht im Kunstwerk und in der Musik neu“,[112] erläutert Eubel. Der Roman wurde also in diesem Fall nicht nur musikalisch, sondern auch künstlerisch neu interpretiert: Es handelt sich, da mehrere Medien vorhanden sind, um offene Intermedialität und infolgedessen um eine Medienkombination. Ziel des Werkes ist Eubel zufolge, *Doktor Faustus* sichtbar und hörbar zu machen. Da sich

[110] Eubel, Paul (Hrsg.): Thomas Mann, Claude Lenners, Margret Lafontaine: Hetaera Esmeralda. Luxemburg: Goethe Institut 1998 (Serie Wort & Klang: Begegnungen von Literatur, Kunst und Musik).

[111] Die Partitur wurde nicht veröffentlicht. Mit freundlicher Genehmigung des Komponisten war es möglich eine Kopie des Manuskripts einzusehen.

[112] Eubel: Thomas Mann, Claude Lenners, Margret Lafontaine, S. 21.

die vorliegende Arbeit in der musikliterarischen Intermedialität verortet, wird das Hauptaugenmerk auf der Musik liegen.

Hetaera Esmeralda wird vom Komponisten als „Destillat des bedeutenden und vielschichtigen Romans ‚Dr. Faustus' von Thomas Mann"[113] beschrieben:[114] Der Komponist weist mit dem Wort „Destillat" darauf hin, dass es sich um ein partielles intermediales Produkt handelt, das das Resultat einer Auswahl ist. Große Aufmerksamkeit schenkt Lenners der Zahlenmagie:[115]

> In diesem Zusammenhang ist auch die Besetzung mit Sopran, 2 Harfen, Glasharfe und Streichtrio zu verstehen, die absichtlich die ungerade 7 in den Vordergrund stellt. Hierbei spielen die beiden Harfen eine zentrale Rolle, weil durch ihre symetrische [sic] Gegenüberstellung die Vision des Glasflüglers zur Geltung kommt.

Auch in diesem Fall ist also die vorherrschende Atmosphäre magisch konnotiert, was nicht nur durch die Zahlensymbolik betont wird, sondern auch durch die Anwendung eines höchst seltenen Instruments wie der Glasharfe. „Insofern soll die Musik den Zuhörer größtenteils in eine geheimnisvolle Stimmung versetzen, die dem Zeitstillstand nahekommt",[116] so der Komponist. Zeitstillstand und Geheimnis sollten also die zwei Leitgedanken des Komponierens sein. Die Zahlensymbolik, die auch im Roman eine bedeutende Rolle spielt, etwa kraft des Wiederauftretens der Zahl zwei (bei Lenners mittels der zwei Harfen ebenfalls vorhanden), übernimmt auch hier eine wichtige Funktion, insbesondere in der Gestaltung der Besetzung. Die Sopranstimme steht für Esmeralda: Ihr ist der Schluss des Stückes vorbehalten. Eine Konzentration auf diese Figur lässt sich bereits dem paratextuellen Hinweis des Titels entnehmen, was durch die Besetzung, die um die Sopranstimme kreist, bekräftigt wird. Am Schluss rezitiert die Sopranstimme den in *Doktor Faustus* erwähnten Text von Clemens Brentano *O lieb Mädel, wie schlecht bist du!*:[117] Esmeralda soll – so Lenners – „dabei ihr

---

[113] Zit. in ebd., S. 10.

[114] Zur Biographie von Claude Lenners sei hier auf Weber, Loll: Lenners, Claude. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45620> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Claude Lenners. <https://www.claudelenners.lu/> (letzter Zugriff: 21.08.2020) verwiesen.

[115] Zit. in Eubel: Thomas Mann, S. 10. Die Besetzung enthält außerdem ein reiches perkussives Instrumentarium (Gong, Claves, Waterphone, Vibraphon, Glas Chimes, Rahmentrommel, usw.). Die Glas Chimes sind ebenfalls ein „durchsichtiges" Instrument.

[116] Ebd.

[117] Vgl. DF: 266. Dieser Text wird auch von Leverkühn vertont.

wahres Gesicht“[118] zeigen. Der Inhalt des Textes verweist wieder auf „schlechte“ Frauen, die den Mann ins Unglück treiben; das weibliche Geschlecht verbirgt sich jedoch nicht hinter Tonchiffren oder (misogynen) Darstellungen des Erzählers, sondern kommt direkt zu Wort. Die Sopranstimme Esmeraldas ist auch im Echo gewidmeten Abschnitt zu hören. Auffällig ist, dass die Komponist*innen, welche die Figur der Prostituierten ins Zentrum ihres Stückes rücken, oft auch die des Kindes behandeln: Bei Henze wird ihm der zweite Satz gewidmet, bei Fine das vierte Stück. Gemeinsamer Nenner beider Figuren ist laut Zeitblom, dass sie von Leverkühn geliebt werden und dass diese Liebe sowohl Auswirkungen auf Leverkühns Schaffen als auch seine physische sowie psychische Gesundheit haben.

Wie bei Manzoni herrscht auch bei Lenners eine große Varietät in den Ausdrucksweisen der Stimme (Abbildung 8.6):[119]

Wie in der ersten Beschreibung von Esmeralda im Roman steht auch hier der Mund der Sängerin im Zentrum; die Reichweite der Ausdrucksmöglichkeiten erstreckt sich vom lautlosen Sprechen bis hin zum sehr hohen Schreien: Während Esmeralda im Roman nie direkt zu Wort kommt, wird sie hier zur Hauptfigur, die von ihren Emotionen erzählt. Das Motiv der Verschleierung kommt auch hier zum Tragen, denn die Sängerin soll einen Schleier tragen: Auch wenn sie „mit unverdecktem Gesicht“ spricht, soll dieses Sprechen so lautlos sein, dass „man […] auf den Lippen ablesen können [soll] was gesagt wird, ohne es zu hören“ (S. III s. obige Abbildung). Dies lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf den Mund der Sängerin und kann zugleich als eine Art gesangliche Verschleierung aufgefasst werden, also als eine Realisierung des Motivs mit den Mitteln des Gesanges: Das Gesagte wird vergleichbar dem Topos der nackten Wahrheit gleichzeitig ent- und bekleidet, also mitgeteilt und verdeckt gehalten. Auditiv bleibt die Mitteilung verdeckt, da man sie nicht hören soll, sie wird optisch durch jenes Ablesen auf den Lippen mitgeteilt. Die metaphorische Verknüpfung von Mund und Wahrheit ist auch in der römischen Kunst zu finden (siehe etwa den sogenannten „Mund der Wahrheit“, *Bocca della verità*, in Rom, was allerdings kein weibliches Gesicht ist). Darüber hinaus findet sich die Idee einer verschleierten Wahrheit auch im mythischen Topos der verschleierten Isis, in diesem Fall eher in Bezug auf die Wahrheit der Natur als auf die des Textes.[120]

---

[118] Zit. in Eubel: Thomas Mann, Claude Lenners, Margret Lafontaine, S. 10.

[119] So der Musikjournalist Loll Weber über die Werke Lenners': „His works display a notable sensitivity to musical colour, and are mostly written for chamber ensembles or orchestra“. Weber: Lenners, ebd.

[120] Dies passt auch sehr gut zum dritten Kapitel von *Doktor Faustus*, in dem Tiere (darunter auch der Schmetterling Hetaera Esmeralda) und Naturphänomene im Vordergrund stehen,

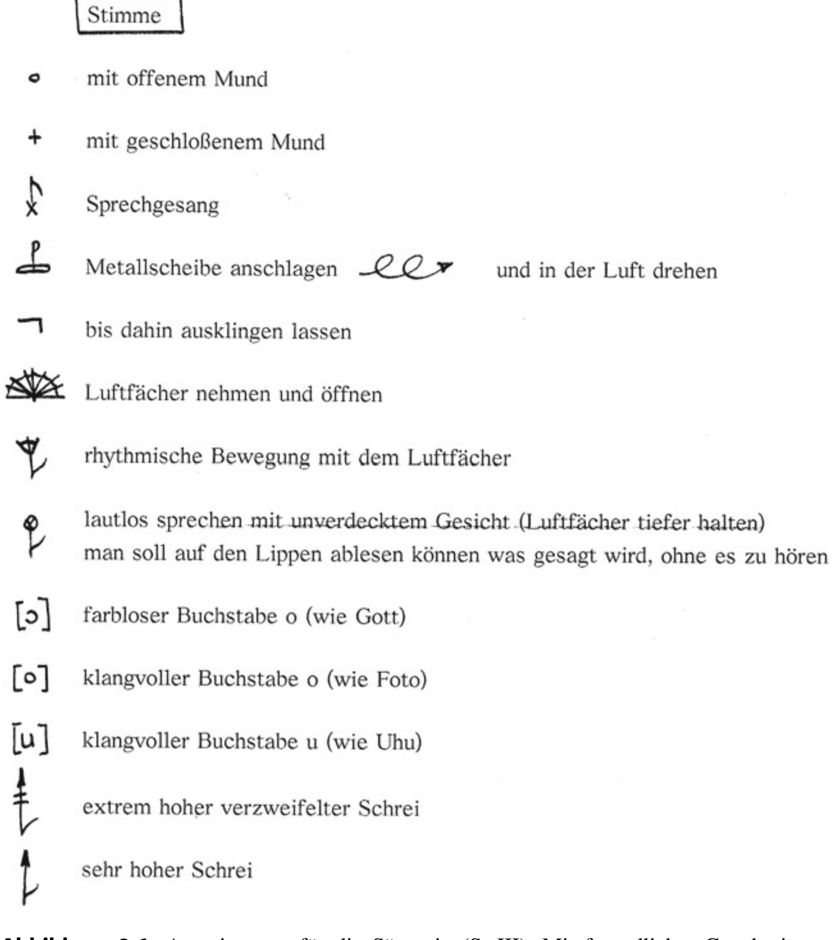


Abbildung 8.6 Anweisungen für die Sängerin (S. III). Mit freundlicher Genehmigung des Autors

---

und zu dieser Komposition, die nach einer Imitation von Naturklängen strebt. Dazu siehe Assmann, Jan: Immanuel Kant und Friedrich Schiller über Isis und das Erhabene. In: Anselm, Sigrun (Hrsg.): Talismane. Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag. Basel (u. a.): Stroemfeld 1998, S. 102–113.

Die Aufführung beginnt mit der Lektüre einiger Textpassagen aus dem dritten Kapitel des Romans, die vom Inhalt der Bücher Jonathan Leverkühns handeln. Die von den Instrumenten betonten Worte sind: „böse Geister“, „Malaria“, „Trug“, „Hetaera Esmeralda“ und „auf ihren Flügeln“.[121] Die letzten beiden Worte werden durch den Klang der Harfe, die mit dem Schmetterling assoziiert wird, unterstrichen. Der Fokus liegt also auf der trügerischen Schönheit der Natur. Der Lektüre folgt ein Musikabschnitt für zwei Harfen (eine ist links vom restlichen Ensemble, die andere rechts positioniert) und die Glasharfe. Dieser Abschnitt ist „ben articolato“, „gut artikuliert“ und „misterioso“ (T.1), „geheimnisvoll“ zu spielen: Die vorherrschende Atmosphäre, die dadurch erzeugt wird, ist, genau wie das „misterioso“ aussagt, geheimnisvoll. Der Fokus liegt dabei auf jedem einzelnen gespielten Ton und nicht auf ganzen musikalischen Phrasen. Nicht zufällig ist dieser Abschnitt von einer minimalistischen Musik geprägt: Es gibt nur wenige Elemente, die sich wiederholen. Der Abschnitt basiert auf Esmeraldas Tonfolge, die in der zweiten Hälfte umgekehrt präsentiert wird (ab T. 14). Die Musik ist erneut sowohl akustische als auch optische Musik, was die Positionierung der Harfen, die klanglich und optisch einen Schmetterling reproduzieren sollen, zeigt.

Das nächste Thema sind die Experimente Jonathan Leverkühns: Das der „sichtbaren Musik“ (DF: 32) und das des „Fressende[n] Tropfen[s]“ (DF: 33). Das erste Experiment scheint in der Komposition von Lenners nicht nur durch die Lektüre explizit thematisiert, sondern auch durch musikalische Mittel (teil-)reproduziert zu werden, denn ein Leitgedanke von *Hetaera Esmeralda* ist zweifelsohne der Versuch, Musik auch sichtbar zu machen. Der darauf folgende Musikabschnitt ist reich an Glissandi, die auf den ersten Musikversuch anspielen. Ab T. 46 werden „die Crotales von den Streichern gespielt, welche sich an 3 verschiedenen Punkten im Raum befinden“: Sowohl optisch als auch musikalisch wirkt es so, als wollten die Spieler*innen die Akustik des Raumes testen. Ab T. 62 imitiert das Waterphone die Wassertropfen, die ihr eigenes Tempo haben. Lenners’ Komposition zielt darauf ab, Naturphänomene im Medium der Musik zu reproduzieren (Abbildung 8.7):

Der dritte Abschnitt der Lektüre handelt vom Bordell-Erlebnis.[122] Hier werden die Wörter nicht von den Instrumenten betont. Die Musik am Beginn dieses Abschnitts besteht aus großen Kontrasten: Die Dynamik reicht von einem Forte „so laut wie möglich“[123] bis zu einem Pianissimo, das den Zeitstillstand (siehe die Angabe „statico“) erreicht (Abbildung 8.8):

121 Vgl. DF: 26.

122 Vgl. DF: 201–211.

123 Vgl. die allgemeinen Dynamikanweisungen auf S. II des Manuskripts.

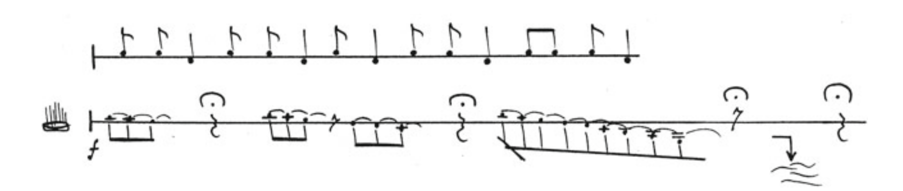


Abbildung 8.7 Die Wassertropfen. Mit freundlicher Genehmigung des Autors

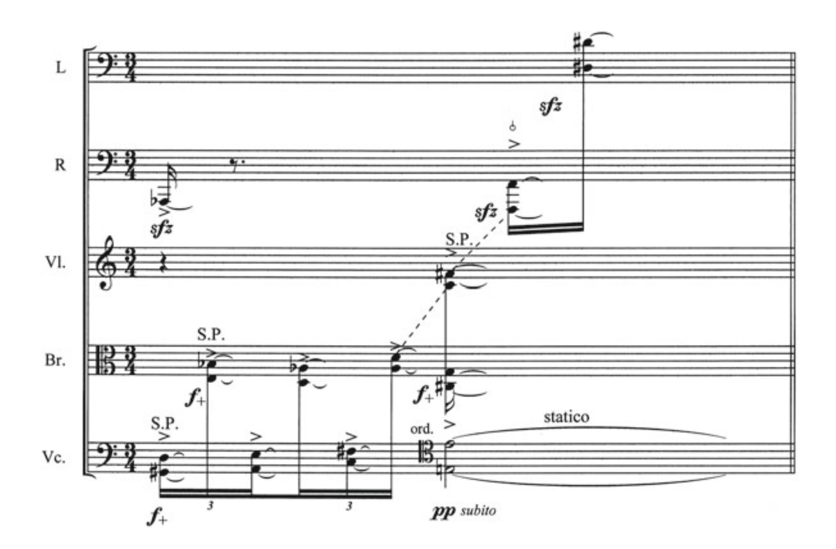


Abbildung 8.8 Der Anfang der Bordell-Episode (T. 74)

Einen ähnlichen musikalischen Verlauf der Glasharfe wie im ersten Abschnitt findet man –leicht variiert – auch hier: Dies stellt das verbindende Element von *Hetaera Esmeralda* dar. Ab T. 89 beginnt die Sopranistin, „beängstigend verführerisch“ „Komm, komm“ zu singen. Auch hier wird das Motiv der Verführung durch die Frau aufgenommen, verstärkt durch die Wiederholung „Komm, komm“: Bei Lenners ermutigt Esmeralda Leverkühn auch durch das wiederholte, gesungene Wort und nicht nur durch die Berührung mit dem Arm, sich ihr anzunähern. Der Höhepunkt ist ab T. 101 zu finden: Der Rhythmus beschleunigt sich, die Dynamik ist reich an Fortissimi und Sforzati und die Noten der Streicher enthalten zahlreiche Glissandi. Die Sängerin soll „seufzend“ singen. Hier wird entweder

die Berührung Leverkühns durch Esmeralda oder die Verwirrung des Komponisten nach der Berührung musikalisch illustriert, was die Angabe „überstürzt“ zu bestätigen scheint (Abbildung 8.9). Zu bemerken ist auch, dass sich ein Glissando bei Saiteninstrumenten eben durch eine gleitende Berührung der Saite bzw. der Saiten erzeugen lässt:
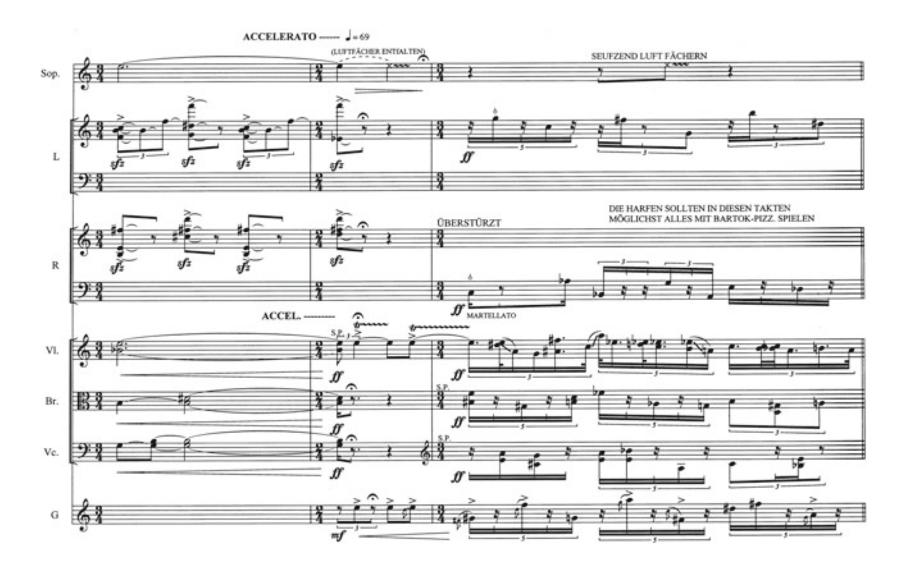


Abbildung 8.9 Die Begegnung mit Esmeralda (T. 101 ff.)

Die Bratsche und das Violoncello schließen diesen Abschnitt mit einem Triller und einem Glissando.

Die vierte Lektüre handelt von der intimen Beziehung in Pressburg. Beim Vorlesen der Wörter „Person“ und „Weib“ ist die Sopranstimme aus der Ferne zu hören. Die Wörter „Streicheln“ und „Trieb“ werden vom Schlagzeug betont und ihre Bedeutung musikalisch (teil-)reproduziert:[124] Das Motiv des sexuellen Begehrens ist aus der Darstellung dieser Kapitel nicht wegzudenken. Die darauf bezogene Musik schafft Destabilisierung, wie man anhand des ständigen Wechsels der Metronomangaben und Fermaten sowie des unabhängigen Rhythmus der links positionierten Harfe feststellen kann. Ab T. 117 lautet die Dynamikanweisung „con melencolia“, „melancholisch“. Dies bedarf auch einer Inszenierung: „Die

[124] Vgl. DF: 224 ff.

Sängerin erscheint jetzt zwischen den zwei symetrisch [sic] aufgestellten Harfen: Esmeralda, der Glasflügler“ (T. 127). Lenners’ Partitur sieht eine Inszenierung vor, zu der nicht nur die Sängerin, sondern auch die Musiker*innen des Ensembles, etwa durch die Glissandi, welche die Berührung zu inszenieren versuchen, beitragen.

Die Warnung Esmeraldas ab T. 145 besteht anfänglich nur aus Vokalen und wird erst im T. 156 zu einem verzweifelten „Geh“ (Abbildung 8.10):
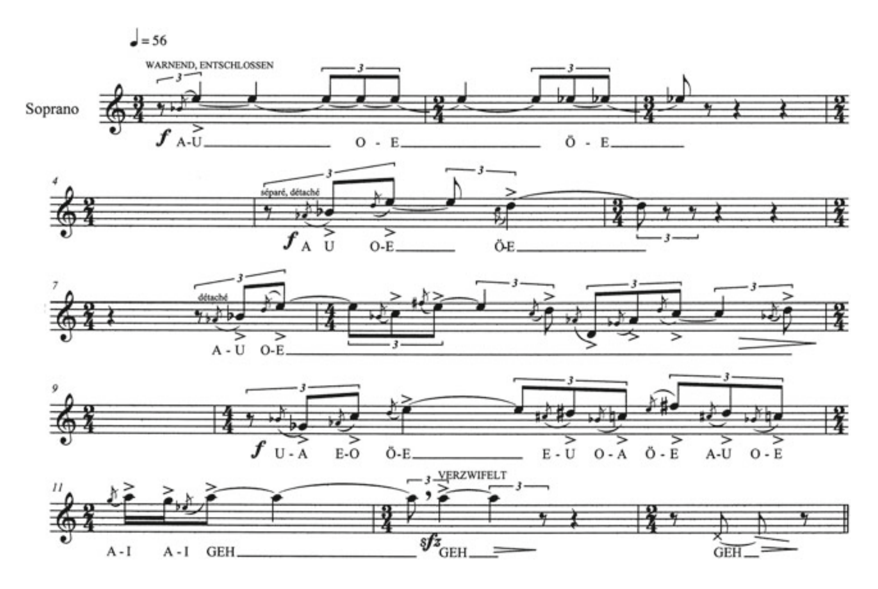


Abbildung 8.10 Die Warnung Esmeraldas (T. 156)

Das imperative „Geh“ ist mehr als Warnung denn als Befehl, der die Aufforderung wegzugehen impliziert, aufzufassen und setzt sich daher dem „Komm, komm“ der Bordell-Episode entgegen. Anfänglich weist also Esmeralda Leverkühn zurück.

Danach wird die Passage vorgelesen, in der es um Zeitbloms Auffassung von „Liebe und Gift“ (DF: 225) geht. Auf Zeitbloms *telling* und dementsprechend auf seine Wertungen verzichtet *Hetaera Esmeralda* nicht komplett: Zwar macht sie Esmeralda zur Hauptfigur, jedoch lässt sie durch die Lektüre Zeitbloms Wiedergabe zu Wort kommen und schafft somit einen kommentierenden/diegetischen

Rahmen im Werk. Der darauf folgende Musikabschnitt beginnt mit der Rahmentrommel und einen Takt danach folgt der Sprechgesang der Sopranstimme. In T. 180 wiederholt die Sängerin: „Komm, komm“. Diesmal soll sie „lautlos sprechen mit unverdecktem Gesicht“ (S. 3), was in der Partitur präzisiert wird: „Man soll auf den Lippen ablesen können, was gesagt wird, ohne es zu hören“ (ebd.). Hier weist Esmeralda Leverkühn nun nicht mehr zurück und so besteht bei Lenners sowohl durch das „Komm, komm“ als auch durch das unverdeckte Gesicht jene Ambiguität des Romans nicht mehr, da Esmeralda als Teufelsemissärin bzw. Femme fatale porträtiert, die Leverkühn zu ihrem Opfer macht, wird. Den darauf folgenden Geschlechtsverkehr sieht man auch grafisch kraft der plötzlichen Intervallsprünge (Abbildung 8.11):
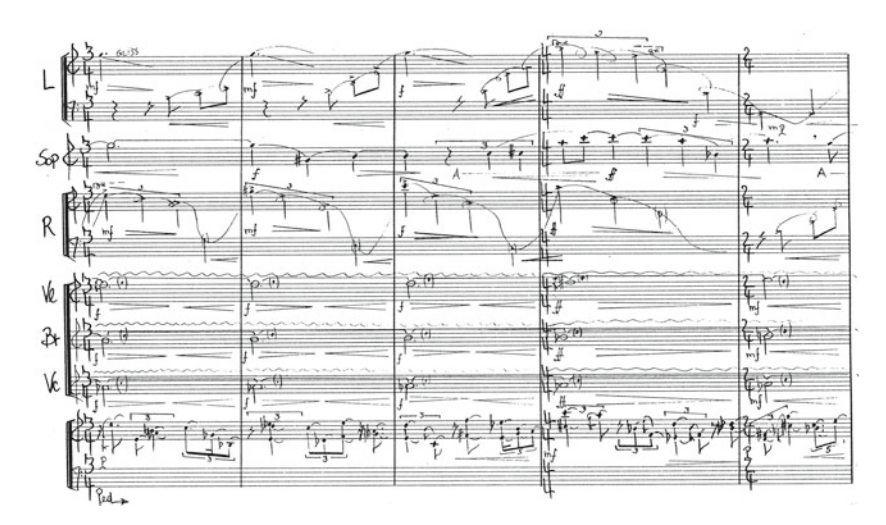


Abbildung 8.11 Die intime Beziehung (T. 192–196). Mit freundlicher Genehmigung des Autors

Die Passage, die danach vorgelesen wird, ist dem Teufelsgespräch gewidmet. Die Komposition versucht, die Kälte des Teufels mittels des Waterphones zu reproduzieren (T. 206). Das Ende dieses Abschnitts wird als „diabolico“, „teuflisch“ (T. 244) bezeichnet und von den Streichern sowie ab T. 247 auch

vom Waterphone „più animato“, „erregter“ gespielt.[125] Bereits im vorigen Musikabschnitt wurde Esmeralda als Teufelsemissärin charakterisiert und in der Komposition hier gewinnt die Deutungsperspektive des Faust-Romans nicht nur durch die Angabe „diabolico“, sondern vor allem durch die Realisierung des Teufelsgesprächs an Bedeutung.

Dem Teufelsgespräch folgt die Echo-Episode: Die Musik soll anfänglich „leblos“ (T. 248) wirken, dann wird sie „wehklagend, fast weinend“ (T. 265) und spielt so wörtlich und musikalisch auf die *Weheklag* an. Danach ist sie „energic[a]“, „kraftvoll“ (T. 275): Hier wird die feste Entscheidung Leverkühns thematisiert, die Neunte Symphonie zurückzunehmen. Das Finale des Echo-Abschnitts soll „molto calmo“, „sehr ruhig“ (T. 292) gespielt werden: Das von Leverkühn tief geliebte Kind ist gestorben.

Auf diese dramatische Episode folgt die Abschiedsrede. In T. 323 beginnt auch Esmeralda „noch instinktiv verführerisch“ zu singen: Wie in der Oper Manzonis könnte sie hier als Projektion des wahnsinnigen Leverkühn aufgefasst werden. Dieser Eindruck wird von der Beobachtung bestätigt, dass Esmeralda nur Vokale singt. Das Motiv der Sprachkrise ist daher auch bei Lenners nicht unbedeutend: Zugleich ist die Palette der Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme besonders groß, es herrscht ein Spannungsverhältnis zwischen Sprachkrise und Ausdruck. Ersteres lässt sich etwa an den Vokalen, die vergleichbar zu Noten fast nur auf sich selbst verweisen sowie an den kaum zu hörenden Worten der Sängerin, Letzteres am verzweifelten Schreien und den klangvollen Buchstaben festmachen. Hier findet man außerdem das anfängliche Element der Glasharfe wieder. Ab T. 335 werden der Rhythmus und die Dynamik „più agitato“, „erregter“ und ab T. 340 „sempre più agitato“, „noch erregter“: Der Musikverlauf der Glasharfe ist reich an Dissonanzen und der der Streicher an Trillern. Dieser Höhepunkt endet mit einer Kadenz der Glasharfe und dem Schrei der Sängerin: Der Sopran übernimmt neben der Rolle Esmeraldas auch die Rolle Leverkühns, der seine Komposition nicht aufführen kann und ohnmächtig wird. Die „fatalen“ Auswirkungen auf „eine in die Krise geratene Männlichkeit“[126] erzählt und zeigt Esmeralda selbst.[127]

Ab T. 348 findet man dasselbe Musikelement wie am Anfang, sowohl im Verlauf der links positionierten Harfe als auch im Verlauf der Glasharfe: Man kann

---

[125]Die vorliegende Analyse konzentriert sich hauptsächlich auf jene Episoden, die mit der Figur Esmeralda direkt verbunden sind, und thematisiert nur kurz weitere im Stück behandelte Episoden.

[126]Bronfen: Liebestod und Femme fatale, S. 15.

[127]Vgl. DF: 729.

nicht wirklich von einer Kreisstruktur sprechen, aber ohne Zweifel von einer Tendenz zur Kohäsion der verschiedenen Abschnitte. Am Ende nimmt die Sängerin, so das Manuskript, „den Schleier ab und trägt den von Thomas Mann im Dr. Faustus erwähnten Text von Clemens Brentano vor“ (S. 44). Der Anweisung kann man entnehmen, dass die Sängerin offenbar während der gesamten Aufführung einen Schleier trägt, den sie nur an exponierten Stellen abnimmt (Abbildung 8.12). *O lieb Mädel, wie schlecht bist du!* ist ebenfalls mit dem Motiv der Versuchung durch die Frau verbunden. Wenn noch Zweifel bestanden, dass dies die Rezeptionslenkung des Stückes sei, werden diese durch die Anweisung zur Interpretation der Passage sofort aus dem Weg geräumt. Die Männerwelt wird zum Opfer der Femme fatale:

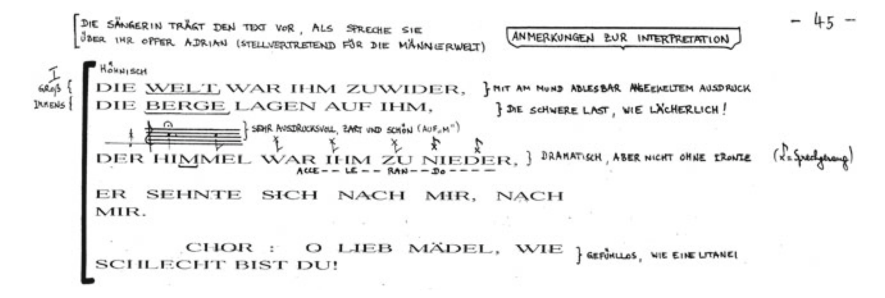


Abbildung 8.12 Die erste Strophe des Gedichts von Brentano (S. 45). Mit freundlicher Genehmigung des Autors

Esmeralda soll durch das Rezitieren in den ersten drei Strophen Ironie – in der dritten singt die Sängerin beispielsweise die Melodie von *Stille Nacht*, was an Mahlers kompositorisches Verfahren erinnert und einen destabilisierenden Effekt erzeugt – und in der sechsten und letzten dagegen tiefen Hass ausdrücken (Abbildung 8.13).

Nicht nur kommentiert der Chor kontinuierlich, was die Sängerin sagt, auch auf der Ebene der Partitur bleibt kein Vers unkommentiert: So wie *Doktor Faustus* zeigt auch Lenners’ Stück einen „Hang zum exzessiven Selbstkommentar“.[128] Dies erlaubt der Figur Esmeralda einerseits, von sich selbst zu erzählen, was andererseits jedoch durch die vielen Anweisungen in der Partitur eingeschränkt wird, denn die Sängerin soll beim Singen bestimmte, vorgegebene Emotionen ausdrücken.

[128] Börnchen: Kryptenhall, S. 68.

VI

BERGAB BIN ICH GEGANGEN } FÜRCHTERLICHE AUSSPRACHE DER SILBE „AB“: DER MUND ÜBERGROß GEÖFFNET.
MIT IHM ZU JEDER STUND, } IMMER BOSHAFTER
HAT’ FEST AN MIR GEHANGEN } VOLL HAß
UND GING MIT MIR ZUGRUND. } SCHICKSALHAFT WILLKÜRLICH UND ABSICHTLICH ZERSTÖRERISCH
CHOR : O... MÄDEL.... } DER CHOR IST ENTSETZT UND STOCKT: „LIEB’ BRINGT KEINER MEHR ÜBER DIE LIPPEN. SCHAUT ERSCHROCKEN DER SICH ENTFERNENDEN VERFÜHRERIN NACH. VON WEITEM HÖRT MAN AUS DEM DUNKELN NOCH EIN ENTSETZLICHES HÖHNISCHES LACHEN . . .

Abbildung 8.13 Die letzte Strophe (S. 46). Mit freundlicher Genehmigung des Autors

Im Roman spielt die Vertonung des Gedichts aus dem Brentano-Zyklus eine wichtige Rolle: Es ist dasjenige, in dem er „einem strengen Satz am nächsten war“ (DF: 279) – so Leverkühn dort:

> Das ist ganz aus einer Grundgestalt, einer vielfach variablen Intervallreihe, den fünf Tönen h-e-a-e-es abgeleitet, Horizontale und Vertikale sind davon bestimmt und beherrscht, soweit das eben bei einem Grundmotiv von so beschränkter Notenzahl möglich ist. Es ist wie ein Wort, ein Schlüsselwort, dessen Zeichen überall in dem Lied zu finden sind und es gänzlich determinieren möchten. (DF: 279)

Diese Komposition Leverkühns macht daher Esmeraldas Tonchiffre zu seinem kompositorischen Hauptmaterial und versucht bereits wie die Zwölftontechnik, jene Unterschiede zwischen Melodik und Harmonik zu annullieren. Der Verweis auf diese Stelle des Romans durch die Vertonung des Brentano-Gedichts, also der werkexterne Blick, widersetzt sich hier den interpretatorischen Anmerkungen und hebt doch hervor, dass die Begegnung mit Esmeralda im Leben Leverkühns nicht nur Krankheit, sondern auch „Vitaldifferenzen“[129] und erneute Inspiration hervorbringt. Nur so wird das Motiv der Femme fatale, der Versuchung durch die Frau, das sonst in Lenners’ *Hetaera Esmeralda* herrscht, in Frage gestellt.

[129]Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 55, im Original hervorgehoben.

8.2.4 h e a e es d und die Wahrheit der Musik: Hetaera Esmeralda in der Oper Manzonis

In Manzonis Oper spielt Esmeralda eine wichtige Rolle, sie ist sogar wichtiger als Zeitblom.[130] Die Oper beginnt mit der Bordell-Episode und das erste gesungene Wort ist: „Esmeralda!" (M-DF: 16, T. 87–90). Außerdem wird die Tonchiffre der Prostituierten durch die gesamte Oper geführt.[131] Bei Manzoni wird nicht die verkürzte Tonfolge, sondern die vollständige, h e a (e) es d, benutzt. Das erste Bild des ersten Aktes, das vom Erlebnis im Freudenhaus handelt, ist durch Farb- und Lichteffekte charakterisiert: Das Bühnenbild der Uraufführungen ist anfänglich grau-grün, dann blau und am Ende der Szene rot. Musikalisch betrachtet, dominiert der Dialog zwischen Blasinstrumenten und Streichern. Die Linie der Streicher basiert hauptsächlich auf langen Tönen, die der Blasinstrumente sowie des Schlagzeugs auf schnelleren rhythmischen Figurationen.

Adrian betritt die Bühne völlig verwirrt, er weiß nicht mehr, wo er sich befindet und bewegt sich, als ob er blind wäre. Er schlägt am Klavier einige Akkorde an (M-DF: 10, T. 59 ff.), die aber wie bei Henze nicht denen des Romans entsprechen: „Das romantische ‚Vokabular'",[132] meint Sorg, „ist in Manzonis Oper nicht möglich".[133] Man sieht tatsächlich kein Klavier auf der Bühne: Das Publikum ist darauf angewiesen, sich das Instrument wie etwa in den Aufführungen des elisabethanischen Theaters, wo kaum Requisiten verwendet wurden, vorzustellen. Am Ende des ersten Bildes zieht Esmeralda die Jacke aus (sie trägt also wie im Roman eine Jacke) und bewegt sich mit Sinnlichkeit, es ist aber kein echter Tanz: Manzonis Oper schreibt sich nochmals in die Tradition einer im Vergleich zur französischen Oper Tanzelemente ablehnenden Operntradition ein und orientiert

[130] Vgl. Manzoni: Parole per musica, S. 82. Siehe auch Wißmann, F.: Faust im Musiktheater, S. 168 f.

[131] Vgl. ebd. und Sorg: Beziehungszauber, S. 197.

[132] Sorg: Beziehungszauber, ebd. Im Roman spielt Leverkühn drei Akkorde, die an den *Freischütz* erinnern. Vgl. DF: 209. Das romantische Vokabular scheint aber auch in Henzes Musik trotz seines – so Manzoni bezüglich Henzes Musik – „denso sinfonismo d'impronta romantica" nicht möglich zu sein. „Eine reichhaltige Sinfonik romantischer Prägung". Manzoni: Le novità della Rassegna di musica contemporanea (1959). In: Ders. (Hrsg.): Musica e progetto civile, S. 55 ff., hier: S. 56.

[133] Ebd.

sich diesbezüglich ganz an dem Roman.[134] Nicht nur durch die Berührung, sondern auch durch dieses performative Entkleiden versucht Esmeralda Leverkühns Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Kurz danach beginnt das zweite Bild, das von der intimen Beziehung handelt. Die Konnotation des Ortes, die im Fall der vorher präsentierten Kompositionen eine wichtige Rolle spielte, fehlt im Gegensatz dazu bei Manzoni: Die Bühnenanweisung lautet nur „[u]n altro luogo. Incontro con la prostituta del primo quadro“ (M-DF: 16).[135]

Adrian und Esmeralda singen fast die ganze Szene lang. Die im Werk des Komponisten typische Reduktion des Gesungenen auf einzelne Buchstaben ist auch hier zu sehen (Abbildung 8.14):[136]
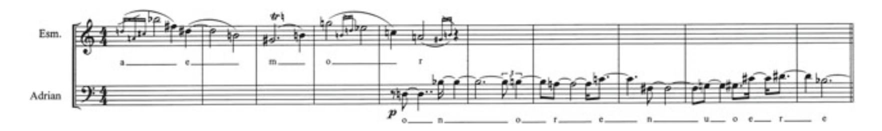


Abbildung 8.14 Adrian und Esmeralda (T. 128–137)

Adrian versucht, sich Esmeralda anzunähern, sie nimmt aber Abstand von ihm und singt entweder „Guardati dal mio corpo“ (M-DF: 18) oder „Non devi amarmi“ (M-DF: 21), also „Hüte dich vor meinem Körper“ oder „Du darfst mich nicht lieben“.[137] Bei Manzoni ist es daher nicht nur der Teufel, der das Liebesverbot ausspricht: Es wird auch von Esmeralda ausgesprochen und das Motiv der Warnung kommt sowohl hier als auch an anderen Stellen der Oper deutlich zum Tragen. Somit wird betont, dass Adrian Esmeralda geliebt und sich absichtlich infiziert hat.

Kurz vor der intimen Beziehung wird das Bühnenbild feurig rot und dann nochmals grau-grün wie am Anfang des ersten Bildes: Das Ende der Esmeralda-Episode ist damit signalisiert. Im Medium der Oper werden auf diese Weise Emotionen bzw. Affekte farblich vermittelt.

---

[134] Siehe auch Burney, Charles: The Present State of Music in France and Italy, or: The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. London: Becket 1773, S. 346–350.

[135] „Ein anderer Ort. Begegnung mit der Prostituierten des ersten Bildes“. Zur Vagheit der Raumangaben in der Oper vgl. 5.2.1.

[136] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 175; Noller: Engagement und Form, S. 265.

[137] Vgl. DF: 225.

Ein „Soprano interno“, also off-stage, singt während der Abschiedsrede ebenfalls „Guardati dal mio corpo“ (M-DF: 231; T. 230–237) und eine „donna velata“, also eine verschleierte Frau im Epilog singt „a…r…a…i…a…l…i…o…r“ (M-DF: 289. T. 715–742).[138] Diese Stimmen wurden in der Premiere der Sängerin zugewiesen, die auch die Rolle der Esmeralda spielt: In den Bezeichnungen bleibt daher das Geheimnis bezüglich dieser Figur ungelöst, jedoch nicht unter gesanglich-musikalischen Gesichtspunkten, denn Esmeralda und die verschleierte Frau teilen denselben Stimmtypus. Nicht selten lässt sich bei Manzoni feststellen, dass der Vagheit in den paratextuellen Angaben eine Genauigkeit in der musikalischen Faktur entgegengesetzt wird: Die Musik umgeht ihre Selbstreferentialität und erreicht sogar eine größere Eindeutigkeit als die schriftlich fixierte Sprache. Hinter dem Schleier steht also die Wahrheit der Musik: Das metaphorisch konnotierte Motiv der Verschleierung kommt auch in der Oper vor, ebenfalls in Verbindung mit Wahrheit und Musik. Abgesehen vom Namen der Prostituierten, wird die Herkunft Esmeraldas nicht thematisiert: historisch-geographische Angaben finden in Manzonis Oper kaum Berücksichtigung; trotz der Verwendung der italienischen Sprache gewinnt Leverkühns Geschichte an Universalität, wird abstrahiert von ihrem historisch-geographischen Kontext. Zeitbloms Darstellung von Esmeralda als Femme fatale bzw. als Figur, die Leverkühn ins Unglück bringt, scheint hier keine wichtige Rolle zu spielen: Ihre Tonchiffre ist nicht unvollständig und das erste gesungene Wort lautet nicht „Hetaera Esmeralda“, was ihren Status als Prostituierte unterstrichen hätte, sondern einfach „Esmeralda“. Diese Information zu Esmeraldas sozialem Status lässt sich lediglich der Inszenierung und einigen Paratexten entnehmen: Primat hat bei Manzoni die Handlung und die fiktive Musik Leverkühns, Identitätskategorien wie Nationalität und Klasse sind zweitrangig.

Zusammenfassend ergeben sich einige Gemeinsamkeiten in der kompositorischen Rezeption der Figur Esmeralda sowie der ihr gewidmeten Kapitel, die hier, bevor aus dem gesamten Kapitel ein Fazit gezogen wird, resümiert werden sollen. Erstens übersehen sowohl Manzoni als auch Fine nicht, dass die Tonchiffre im Roman unvollständig ist und ergänzen sie in ihren Kompositionen. Im Gegensatz zu Henze, der durch den Verzicht auf die Tonchiffre ihre Bedeutung abschwächt, spielt sie jedoch bei Manzoni und Fine immerhin eine zentrale Rolle. Zweitens unterstreichen alle Kompositionen die Verbindung von Esmeralda mit der Musik, die typisch für das kulturelle Stereotyp der Femme fatale ist. Um diese Verbindung im Medium der Musik noch ausdrücklicher hervorzuheben, greifen

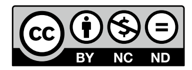
[138] Vgl. Abschn. 5.2.1.5 u. 11.2.3.

die meisten Kompositionen auf Tanzformen wie Tango und Walzer zurück. Drittens orientieren sich die behandelten Musikwerke zum großen Teil an Zeitbloms misogyner Darstellung von Esmeralda, was bei Lenners durch die Anweisungen sowie den Rückgriff auf Brentanos Text deutlich wird.

8.3 Fazit

Der erste Teil des vorliegenden Kapitels konzentrierte sich auf die Darstellung der Figur Esmeralda durch Leverkühn auf der metadiegetischen Ebene der Narration und durch Zeitblom auf der intra- und extradiegetischen. Diese Charakterisierung weist viele Aspekte des kulturellen Stereotyps der Femme fatale auf und bot Anlass, über Zeitbloms nicht selten misogyne Darstellung weiblicher Figuren im Roman zu reflektieren. Die Analyse sexuell konnotierter metaphorischer Motive der Esmeralda-Kapitel, untermauert vom intramedialen Verweis auf Freuds Schrift *Jenseits des Lustprinzips*, brachte nicht nur die sexualisierte Charakterisierung der Prostituierten ans Licht, sondern auch von vielen weiblichen Figuren von *Doktor Faustus*. Viele dieser Motive – die Nacktheit, die Durchsichtigkeit, der Durchbruch – tauchen auch in Verbindung mit den Topoi der Sterilität der Kunst und der (nackten) Wahrheit des Textes und der Musik auf. Die in diesem Kapitel behandelten Kompositionen unterstützen oft die Zuordnung Esmeraldas zum kulturellen Stereotyp der Femme fatale, indem sie auf Tanzformen zurückgreifen (den Walzer bei Fine, den Tango bei Henze) oder das Motiv der Versuchung durch die Frau ins Zentrum rücken (Lenners). Dass die Tonchiffre der Prostituierten im Roman unvollständig ist, was ihre misogyne Darstellung noch deutlicher hervorhebt, übersehen die Kompositionen von Fine und Manzoni jedoch nicht und ergänzen sie um die Note d. Die Analyse zweier verdeckter intermedialer Produkte (Fine und Henze) bot außerdem die Möglichkeit, über Grenzen und Potenziale der Figurencharakterisierung im Medium der instrumentalen Musik nachzudenken. Beispielsweise ermöglicht die Vagheit, die diesbezüglich auffällig wird, keine klare Darstellung wie im Medium des Romans. Somit wird jedoch sowohl die Vorstellungskraft von Rezipient*innen angeregt als auch die emotionale Welt der Figur effektiver gezeigt bzw. hörbar gemacht. In Hinblick auf die Forschungsfragen der Arbeit lässt sich demnach Folgendes sagen: Indem dieses Kapitel noch ein Stück kompositorischer Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* beleuchtet hat, ist es auch im Prozess des Medienvergleichs der Frage nach den Möglichkeiten der Figurencharakterisierung sowohl im Medium der Literatur als auch der Musik, selbst in dem der instrumentalen Musik, nachgegangen.

Im nächsten Kapitel wird sich die intermedial angelegte Untersuchung erneut mit einer Figur aus Thomas Manns Roman befassen, und zwar mit dem Geiger Rudolf Schwerdtfeger. Dabei wird nochmals über die Darstellung einer Musikerfigur in der Literatur und in der Musik reflektiert. Anhand des Konzerts von Hans Werner Henze soll außerdem die in diesem Kapitel bereits angerissene Frage nach den Möglichkeiten der Figurencharakterisierung im Medium der instrumentalen Musik vertieft werden.



9 Rudolf Schwerdtfeger

Im Rahmen dieser Studie wurde Schwerdtfeger schon beiläufig erwähnt. Im vorigen Kapitel wurde z. B. angedeutet, dass er eine sexualisierte Figur von *Doktor Faustus* ist.[1] Viele Indizien sprechen dafür: Seine Neigung zum Flirten, seine ehebrecherische Liaison mit Ines Rodde und seine intime Beziehung zu Leverkühn. Schwerdtfeger ist jedoch nicht nur ein anziehender Mann, sondern auch ein talentierter Geigenvirtuose. Der erste Teil des vorliegenden Kapitels beschäftigt sich mit Schwerdtfegers Darstellung im Roman, die dem Mythos des dämonischen Geigers entspricht. Sowohl dieser Mythos, der vor allem in der Form des Paganini-Mythos auftaucht, als auch seine Relevanz in der deutschsprachigen Literatur werden parallel zur Analyse der Figurencharakterisierung des fiktiven Geigers von *Doktor Faustus* beleuchtet; die Analyse umrahmen Roland Barthes' theoretische Darlegungen zum Mythos und zur Mythenlektüre. Der zweite Teil des Kapitels widmet sich dem dritten Satz von Henzes Violinkonzert, der den Titel „Rudi S." trägt. Eher als das Violinkonzert selbst, stehen hier inhaltliche Mikroformen des Romans und die Figurencharakterisierung Schwerdtfegers im Vordergrund: Das Verhältnis der Transposition zur Vorlage lässt sich hier als dezidiert verstärkend definieren. Beide Abschnitte zeigen, um mit Barthes zu argumentieren, dass der Mythos des dämonischen Geigers in vielen Medien immer noch präsent ist, wo er stets neuen Deformationen unterzogen wird.

[1] Vgl. 8.1.2.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_9

9.1 Schwerdtfeger in *Doktor Faustus*

Die Figur Rudolf Schwerdtfeger ist Teil vieler Kapitel von *Doktor Faustus*[2] und ist eine der allerersten Figuren, die Thomas Mann zu Beginn seines Schaffensprozesses am Roman skizziert haben soll: „Figur des Rud. Schwerdtfeger, Geigers aus dem Münchener Zapfenstösser-Orchester“[3] heißt es in den Tagebüchern. Die Leser*innenschaft begegnet dem Musiker erst im 23. Kapitel, als Leverkühn nach München umzieht und Schwerdtfeger als Gast des gesellschaftlichen Kreises um die Familie Rodde kennenlernt. Er sei

> ein begabter junger Geiger, Mitglied des Zapfenstößer-Orchesters, das neben der Hofkapelle eine bedeutende Rolle im musikalischen Leben der Stadt spielte, und in welchem er unter den ersten Violinen arbeitete. (DF: 290)[4]

In der Forschungsliteratur zum Roman bleibt diese Romanfigur, bis auf wenige Ausnahmen, jedoch relativ unbeachtet.[5] Seit Beginn seiner Freundschaft zu Adrian Leverkühn möchte der talentierte Geiger, der nicht nur dem Musizieren, sondern auch – so Zeitblom – „dem Flirt mit dem schönen Geschlecht, jungen Mädchen sowohl wie reiferen Frauen, selig hingegeben“ (DF: 290) ist, dass der Komponist für ihn ein Violinkonzert schreibt, „mit dem er sich in der Provinz hören lassen kann“ (DF: 298). Dieses Konzert, das laut der Erzählinstanz „nicht zu Leverkühns höchsten und stolzesten“ (DF: 573) gehört, wird der Komponist für ihn schließlich komponieren; nicht nur das, Leverkühn wird auch bei allen seinen

[2] Ab Kapitel XXII bis zum Kapitel XLII taucht Schwerdtfeger bis auf wenige Ausnahmen (z. B. das Teufelsgespräch) immer auf.

[3] TB1: 29.04.1943, S. 568.

[4] Später wird er die Stelle des Konzertmeisters besetzen: vgl. DF: 506. Laut Dirk Heißerer korrespondiert das von Thomas Mann erfundene Münchener Orchester mit dem Kaim-Orchester. Vgl. Heißerer, Dirk: Unterwegs im „Lebensbuch“. München in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Hirmer, Simone u. Marcel Schellong (Hrsg.): München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 109–125, hier: S. 117.

[5] Siehe z. B. Riggs, Robert: Violins and Violinists in Literature. In: Ders. (Hrsg.): The Violin. Rochester: University of Rochester Press 2016, S. 36–59 (insb. S. 56 f.); Grimstad, Kirsten J.: The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann’s *Doktor Faustus*. Rochester/New York: Camden House 2002; Luft, Klaus Peter: Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann. New York (u. a.): Lang 1998, S. 114 ff.; Dill, H. J.: Zur Erklärung des Namens „Pfeiffering“ in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Germanic Notes 2 (1971), S. 34 ff.

Aufführungen anders als sonst anwesend sein.[6] Im Laufe der Arbeit an dem Konzert nimmt die Intimität zwischen Schwerdtfeger und Leverkühn zu: Die beiden umarmen sich,[7] nennen „einander Du" (DF: 603) und nach einer schweizerischen Aufführung des Konzerts erscheinen sie „Hand in Hand" (DF: 604). Nach der Uraufführung in Wien hatten Geiger und Komponist einige Tage im Schloss Tolna zusammen verbracht, weswegen die Forschungsliteratur unter anderen textuellen Indizien zwischen der Auffassung einer homosexuellen und der einer platonischen Liebe oszilliert – Letzteres scheint u. a. Schwerdtfegers Bezeichnung des Violinkonzerts als „platonisches Kind" (DF: 510) zu bestätigen.[8] Zweifelsohne sind die Romankapitel, die vom Komponieren und der Aufführung des Konzerts handeln, reich an homoerotisch-konnotierten textuellen Hinweisen. Schwerdtfeger ist eine höchst sexualisierte Figur in *Doktor Faustus*: Mit ihm begeht Ines Rodde – eine der beiden Töchter der Senatorin, bei der Leverkühn in München Schwerdtfeger kennenlernt – kurz nach der Eheschließung mit Dr. Helmut Institoris, „Ästhetiker und Kunsthistoriker [sowie] Privatdozent an der Technischen Hochschule" (DF: 417), einen langjährigen Ehebruch.[9] Ines Institoris soll aber nach Schwerdtfegers Meinung, der dem Komponisten die ehebrecherische Beziehung folgendermaßen schildert, alleine die Schuld tragen:

> „Ich kann nichts dafür, Adrian, glaube – glauben Sie mir! Ich habe sie nicht verführt, sondern sie mich, und die Hörner des kleinen Institoris, um diesen dummen Ausdruck zu gebrauchen, sind ausschließlich ihr Werk, nicht meines". (DF: 508)[10]

[6]Das Violinkonzert wird vom Autor in der *Entstehung* als „Adrians hybrides Geschenk an die Zutraulichkeit" (Ent: 158) beschrieben.

[7]Vgl. DF: 466 f.

[8]Vgl. DF: 574 f. Siehe Grimstad: The Modern Revival of Gnosticism, S. 197. Auch Riggs betrachtet die Beziehung als nicht platonisch. Vgl. Riggs: Violins and Violinists in Literature, S. 57.

[9]Es wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrfach hervorgehoben, dass Institoris der Name eines der beiden Verfasser des *Malleus Maleficarum* ist. Vgl. z. B. Müller, Maria E.: Die Gnadenwahl Satans. Der Rückgriff auf vormoderne Pakttraditionen bei Thomas Mann, Alfred Döblin und Elisabeth Langgässer. In: Röcke, W. (Hrsg.): Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Bern (u. a.): Lang 2001, S. 145–165, hier: S. 155.

[10]Im selben Zugeständnis betont Schwerdtfeger auch, sie nie geliebt, sondern einfach „brüderlich-kameradschaftliche Empfindungen für sie" (DF: 509) gehabt zu haben. Er spricht zudem von einem „Übergewicht der Frau in der Liebe, so, daß er sagen müsse, Ines gehe mit seiner Person, seinem Körper um, wie eigentlich und richtigerweise der Mann umgehe mit dem einer Frau – wozu noch ihre krankhafte und krampfhafte, dabei ganz ungerechtfertigte Eifersucht komme auf den Alleinbesitz seiner Person" (ebd.).

Von Anfang an ahnt Leverkühn die möglichen, fatalen Konsequenzen einer solchen Beziehung.[11] Schwerdtfeger findet den Mut, Frau Institoris zu verlassen. Diese kann anfänglich dank des Morphiums, das sie sehr wahrscheinlich von Natalie Knöterich bekommt, das Leben wieder ertragen.[12]

Das Violinkonzert stellt zweifelsohne den Höhepunkt der Beziehung zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger dar.[13] Diese Beziehung findet jedoch gleich nach der Aufführung des Stückes in der Schweiz ihr Ende, da die beiden Marie Godeau kennenlernen. Diese „französische Schweizerin" (DF: 606) hat „die schönsten schwarzen Augen von der Welt" (DF: 607), teilt Zeitblom seinen Leser*innen mit. Sie sei Zeichnerin und arbeite „für kleinere Pariser Opern- und Singspielbühnen" (DF: 608). Schwerdtfeger und Leverkühn verlieben sich auf den ersten Blick in sie und Leverkühn will sie nach kurzer Zeit heiraten.[14] Daher die Idee, den Geiger zu ihr zu schicken, um sie von seinen Gefühlen in Kenntnis zu setzen. Es handelt sich demnach um einen Vorheiratsantrag:

> Bringst du mir soviel zurück, daß der Gedanke, mein Leben mit mir zu teilen, ihr nicht ganz und gar zuwider, nicht ungeheuerlich ist, – dann kommt meine Stunde, dann will ich selber mit ihr und ihrem Tantchen reden. (DF: 635 f.)[15]

---

[11] „Übrigens ist das kein Spaß für ihn. – Er soll zusehen, daß er heil aus der Sache davonkommt" (DF: 435).

[12] Als Ergänzung zu Börnchens Ausführungen über das dritte Kapitel von *Doktor Faustus* und Esmeralda sei hier am Rande erwähnt, dass Natalia Knöterich auch Esmeralda in Erinnerung ruft, einerseits weil sie „spanisch-exotisch von Ansehen" (DF: 475) ist, andererseits weil sie Ines Institoris mit einer Art Gift, nämlich mit Morphium, versorgt. Vgl. Börnchen: Kryptenhall, S. 215.

[13] Vgl. Luft: Erscheinungsformen des Androgynen, S. 115.

[14] Laut Heißerer korrespondiert das Dreieck Leverkühn – Marie – Schwerdtfeger zu dem Thomas Mann – Katia Pringsheim – Paul Ehrenberg. Katia Mann habe die gleichen schwarzen Augen wie Marie gehabt. Siehe Heißerer: Unterwegs im „Lebensbuch", S. 116. Zu Paul Ehrenberg siehe auch Riggs: Violins and Violinists in Literature, S. 59, Fußnote 9.

[15] Thomas Mann erklärt diesen Plan Leverkühns so: „Adrian schickt den Reinen, Glücklichen, Gewinnenden, teils um durch ihn besser zu werben, teils um ihn zu *opfern"* (TB2: 25.10.1945, S. 268; Herv. A. O.). Hannum bestätigt und erläutert diese Auffassung: „[T]he sacrifice is called for outright by Leverkühn, who asks Rudi to propose to Marie Godeau on his behalf". Hannum: Self-Sacrifice, S. 299. Das Motiv von Schwerdtfegers Opferung wird auch in 11.2.2 angesprochen.

Leverkühns exzentrischer Plan, den Zeitblom heftig kritisiert,[16] ist zum Scheitern verurteilt und führt nicht zur Verlobung Leverkühns mit Godeau, sondern zu ihrer Verlobung mit Schwerdtfeger. Nach dem letzten Konzert für das Münchner Orchester – der Geiger will nämlich mit seiner Verlobten nach Paris ziehen, wo er die Stelle des Konzertmeisters im „Orchestre Symphonique" (DF: 646) antreten soll – wird er von einer rachsüchtigen Frau Institoris in einer Tram erschossen.[17]

In diesem Kapitel steht diese Musikerfigur von *Doktor Faustus*, die mit dem Mythos des dämonischen Geigers in Verbindung gebracht wird, im Zentrum. Als theoretische Untermauerung der folgenden Analyse dienen die Ausführungen von Roland Barthes in *Mythen des Alltags.*

9.1.1 Der (alltägliche) Mythos des dämonischen Geigers

Der Mythos des dämonischen Geigers lässt sich als Modifikation oder mit Barthes als Deformation des ursprünglichen Mythos der Geige als dämonisches Instrument verstehen. Zu den ersten literarischen und künstlerischen Zeugnissen der Assoziation von Geige und Teufel bzw. auch von Geige und Tod zählen Texte und Manuskriptabbildungen zum Todestanz, die von einem Geige spielenden Tod erzählen oder ihn direkt abbilden sowie Zitate aus Shakespeares Dramen.[18] Dass dieser Mythos, der vor Paganini in der Barockepoche bereits mit den real existierenden Violinisten Tartini und Strunck in Verbindung gebracht wurde, sehr geeignet für die Rezeption im Medium der literarischen Schrift zu sein scheint, mag schon die Beobachtung bestätigen, dass ein aktueller Sammelband zur Violine überraschenderweise nicht mit ihrer Geschichte oder mit Informationen zum Geigenbau, sondern mit dem im Titel einer rhetorischen Frage tragenden Teil „An Instrument oder a Metaphor?" beginnt.[19] In diesem Teil des Buches wird zunächst die Verbindung von Geige und Tod bzw. von Geige und Teufel in künstlerischen und literarischen Werken ausgelotet, danach wird der Fokus auf Violinist*innen

[16]Siehe DF: 642: „Wie bekennt man einer Frau die Liebe eines andern? Neigt man sich zu ihr? Blickt man ihr ins Auge? Nimmt man bittend ihre Hand, die man gern in die des Dritten legen zu wollen erklärt?"

[17]Vgl. DF: Kap. XLII.

[18]Vgl. Berger, Robert W.: The Devil, the Violin, and Paganini: The Myth of the Violin as Satan's Instrument. In: Religion and the Arts 16 (2012), S. 305–327, hier: S. 309; Shakespeare, W.: Henry VIII. In: Ders.: The Complete Works, Part 2, Akt 1 Szene 3, 714–752, hier: S. 721; Riggs, R.: Association with Death and the Devil. In: Ders. (Hrsg.): The Violin, S. 3–35.

[19]Riggs (Hrsg.): The Violin, S. vii.

und das Instrument in der Literatur gelegt, wobei die meisten Geiger*innenfiguren dämonische Züge tragen und so auch Schwerdtfeger aus Thomas Manns Roman selbstverständlich nicht fehlt.[20] In der vorliegenden Studie wird nicht wie bei Riggs von Metaphern, sondern von Mythen gesprochen, denn speziell die Verflechtung mit real existierten Musikern wie Paganini oder Tartini macht dieses zweite semiologische System sichtbar, das auf einem Signifikanten beruht, der zugleich Sinn und Form ist. Nicht zufällig weist Barthes darauf hin, dass ein Mythos wohl deformieren kann, jedoch nichts verbirgt:[21] Obwohl real existierte Musiker vom Mythos deformiert werden können, bleiben die Vorlagen erkennbar. Die Bezeichnung ‚Metapher' scheint daher für ein Phänomen, das Fakten und Persönlichkeiten des Musiklebens sowie u. a. literarische und anekdotische Texte über die Epochen hinweg einschließt und deformiert, unzureichend.

Laut Riggs ist Schwerdtfeger „a demonic character"[22] und auch Zeitblom spricht im Roman von seiner „kindischen Dämonie" (DF: 604): Sein Talent für den Flirt und das Geigenspiel verbindet sich mit einer gewissen Naivität, was der Erzähler einem dämonischen Ursprung zuschreibt. Inwieweit sich Schwerdtfeger, der wohl auch für eine Opferfigur von *Doktor Faustus* gehalten werden kann, als Verkörperung des Mythos des dämonischen Geigers auffassen lässt, sei im Folgenden aufgezeigt. Bei der Erwähnung seines Repertoires taucht Paganini nie auf, Tartini wird jedoch explizit benannt.[23] Des Weiteren spielt Schwerdtfeger das typische Repertoire eines Geigenvirtuosen, etwa Bachs Partita in E-Dur, Vivaldi, Spohr, Vieuxtemps, Grieg, Beethovens Kreutzer-Sonate und Dvořáks *Humoreske*.[24] Dass auf Tartini explizit verwiesen wird, spricht auch wieder für jene Kontamination des Romans durch das System der Barockmusik, mit dem sich der Viola d'amore-Spieler Zeitblom gut auskennt;[25] dass hingegen Paganini namentlich nicht erwähnt wird, ist in Bezug auf *Doktor Faustus*, wo etwa die Namen

[20] Vgl. Riggs: Association with Death and the Devil u. Ders.: Violins and Violinists in Literature.

[21] Barthes: Mythen des Alltags, S. 268 u. 277.

[22] Riggs: Violins and Violinists in Literature, S. 57.

[23] Siehe DF: 506 u. 291.

[24] Vgl. DF: 506 u. 622; zur Geschichte und zum Repertoire des Instruments: Nardolillo, Jo: The Canon of Violin Literature: a Performer's Resource. Lanham, Md. (u. a.): Scarecrow Press 2011; Menuhin, Yehudi: The Violin. Paris: Flammarion 1996.

[25] Vgl. 11.1.2. In Bergers Aufsatz wird außerdem eine Anekdote erwähnt, die ein Treffen Strunck mit Corelli betrifft und das virtuose Spielen mittels Anwendung der Scordatura ebenfalls mit dem Dämonischen verknüpft. Vgl. Berger: The Devil, the Violin, and Paganini, S. 313. Hier sei zudem erwähnt, dass auch Paganini auf die Scordatura zurückgegriffen haben soll. Vgl. Grisley, Roberto: Art. Paganini, Nicolò, Würdigung. In: MGG

Schönberg oder Nietzsche nie auftauchen, kein Beweis dafür, dass der Mythos des dämonischen Geigers hier ausnahmsweise nicht auf den Paganini-Mythos zurückgreift.[26] Einzelheiten aus Anekdoten über den italienischen Violinisten, Autor der *Ventiquattro Capricci* für Violine solo, die als Meilenstein des Geigenvirtuosentums gelten, finden im 19. Jahrhundert Eingang u. a. in Texte von Grillparzer und Heine. In vielen literarischen und nicht-literarischen Texten stellt Paganini aufgrund seiner Biographie, die im Folgenden dargelegt wird und seines meisterhaften, virtuosen Geigenspiels die Verkörperung *par excellence* des Mythos des dämonischen Geigers dar.[27]

Auch die folgende Analyse stützt sich vor allem auf den Paganini-Mythos, um die Darstellung von Schwerdtfeger als Paganini von *Doktor Faustus* zu beleuchten. Der italienische Geiger sei Anekdoten der Zeit zufolge nicht nur für sein unerreichbar virtuoses Geigenspiel, sondern auch für seine Fähigkeit berühmt gewesen, Tiergeräusche, das Seufzen und Stöhnen von Liebenden und das Weinen alter Frauen zu imitieren.[28] Schwerdtfeger kann ebenfalls das traditionelle Violinrepertoire meisterhaft spielen und zudem hervorragend pfeifen:

> Ich [Zeitblom] habe das später auch bei Roddes und Schlaginhaufens gehört und mir von ihm erzählen lassen, wie er schon als ganz kleiner Junge, bevor er Violinunterricht bekam, diese Technik auszubilden begonnen und sich im reinen Nachpfeifen vernommener Musikstücke, fast wo er ging und stand, geübt, auch später an dem Erworbenen immer fortentwickelt hatte. Es war glänzend, – eine kabarettreife Fertigkeit, die fast mehr imponierte als sein Geigenspiel, und für die er organisch besonders glücklich angelegt sein mußte. (DF: 380)

Dieses Talent von Schwerdtfeger ist so ausgeprägt, dass Zeitblom ihn nach dieser ersten Erwähnung immer häufiger als „Geiger und Pfeifer“ (DF: 401) anredet. Auch das Pfeifen lässt sich mit Paganini in Verbindung bringen, und zwar mit seinem Imitationstalent, denn durch das Pfeifen ahmt der Geiger musikalische Kompositionen, die ursprünglich etwa für Violine, Flöte und Harfe geschrieben wurden, nach.[29]

Online. Zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49503 > (letzter Zugriff: 21.08.2020) u. Kap. 7.

[26] Vgl. 8.1.

[27] Vgl. Cersowsky, Peter: „Mehr als Musik“. Paganini in der deutschen Literatur seiner Zeit. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen 156 (2004) H. 1, S. 157–167.

[28] Siehe Berger: The Devil, the Violin, and Paganini, S. 318.

[29] Vgl. DF: 507 f. Wahrscheinlich ist es auch kein zufälliges Textelement, dass zu den Gästen der Familie Institoris auch ein Maler gehört, der „für die lustige Imitation von

Verschiedene Skandalgeschichten verknüpfen sich außerdem mit Paganini: Manche Anekdoten und literarische Texte, z. B. von Grillparzer und Heine, erzählen von einem Mord an einer Liebhaberin, manche von der Vergewaltigung einer Minderjährigen; darüber hinaus soll Paganini in einem Friedhof konzertiert haben, was ihm später verboten wurde. Nach seinem Tod in Nizza soll dort aufgrund des Vergewaltigungsskandals seine kirchliche Bestattung nicht erlaubt gewesen sein.[30] Die Assoziation mit dem Teufel lässt sich u. a. einer Anekdote der Zeit entnehmen, von der Paganini selbst in der *Revue Musicale* berichtet: Ein Zuschauer soll bei einer Aufführung den Teufel gesehen haben, der seinen Bogen leitete.[31] Dies lässt zugleich an die Anekdote über Tartinis Sonate *Le trille du diable*, da der Teufel dem Geiger im Traum die Sonate diktiert haben soll,[32] und an Shakespeare denken: Hier diktiert der Teufel keine Sonate, leitet aber selbst Paganinis Bogen. Dies alles sind Adaptionen ein und desselben Mythos, der speziell den Bogen als Teufelswaffe ansieht. Schenkt man dem Nachnamen der Geigerfigur von *Doktor Faustus* Aufmerksamkeit, so wird man feststellen, dass dieser aus zwei Wörtern besteht: Das erste Wort, ‚Schwerdt', bezeichnet eine Waffe, die optisch nicht zuletzt auch aufgrund der Präsenz eines Handgriffs einem Bogen ähnelt. Das zweite Wort, ‚Feger', kann auf einen – so im Duden – „freche[n] Bursche[n]"[33] bzw. auf einen – so im Schweizerischen Idiotikon – „tüchtige[n] Kämpfer"[34] bzw.

Schauspielern, Tieren, Musikinstrumenten und Professoren" (DF: 477) sehr begabt ist. Obwohl sich dies auf eine andere Figur bezieht, verstärkt es indirekt den Bezug auf den Paganini-Mythos, da Schwerdtfeger Liebhaber von Ines Institoris ist und wenige Seiten später vom Ehebruch erzählt wird. Zu Schwerdtfegers Pfeifen vgl. auch: Dill: Zur Erklärung des Namens „Pfeiffering".

[30] Vgl. Berger: The Devil, the Violin, and Paganini, S. 319 f.; Cersowsky: „Mehr als Musik", S. 158 u. 162.

[31] Zit. in Berger: The Devil, the Violin, and Paganini, S. 322.

[32] Siehe ebd., S. 314 f.

[33] „Feger". In: Duden Online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Feger >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[34] „Feger". In: Schweizerisches Idiotikon. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id1.htm#!page/10685/mode/1up >(letzter Zugriff: 21.08.2020). Des Weiteren könnte das Kompositum ‚Schwerdtfeger' bzw. ‚Schwertfeger' auf die handwerkliche Qualität des Spielens hinweisen und daher die mittelalterliche Einteilung von Musiker*innen in *musici theorici* und *musici practici* in Erinnerung rufen. Ersteres lässt sich auf Leverkühn als Komponisten und Kompositionstheoretiker, Letzteres auf Schwerdtfeger als Geigenvirtuosen übertragen. Siehe auch „Schwertfeger". In: Grimm, Jacob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 15 Sp. 2587 bis 2588. <https://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS22166 >(letzter Zugriff: 21.08.2020) u. Salmen, Walter: Art. Musiker, Zum Terminus. In: MGG Online. Veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12883 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

„starke[n] Mann“[35] hinweisen, was Schwerdtfeger zweifelsohne ist. Zeitblom beschreibt ihn als „eifrige[n] Salonbesucher, der jeden freien Abend in mindestens einer, meistens aber zwei bis drei Gesellschaften verbrachte“ (DF: 290) und sich „dem Flirt mit dem schönen Geschlecht, jungen Mädchen sowohl wie reiferen Frauen, selig hingegeben“ (ebd.) hatte. Nicht nur, Schwerdtfeger macht auch Leverkühn den Hof und ist vergleichbar zur Darstellung Paganinis in diversen Texten sowohl bei Frauen als auch bei Männern beliebt.[36] Was Schwerdtfegers Skandalgeschichten angeht, so seien hier nochmals – um nur einige Beispiele zu nennen – die ehebrecherische Liaison mit Ines Institoris und die homosexuelle Beziehung zu Leverkühn erwähnt. Wichtige Modifikation des Mythos stellt die Tatsache dar, dass Schwerdtfeger selbst ermordet wird, was sich als umgekehrte Version des Paganini-Mythos lesen lässt. Die Verbindung von Geige und Tod ist aber somit gegeben; nicht zufällig erwähnt Zeitblom, dass Schwerdtfeger in der Tram „seinen Geigenkasten aufgestellt zwischen den Knien“ (DF: 649) sitzt.

Erstaunlicherweise wird in Anekdoten und sonstigen Texten zu Paganini eher als das Spielen das Aussehen des Geigers detailliert beschrieben, weswegen Cersowsky von einem „Vorrang des Optischen“[37] spricht.[38] Zeitbloms Darstellung lässt sich zwar in dieser Hinsicht als ausgewogener werten, da auch sein Spielen und Pfeifen ausführlich geschildert werden. Er verzichtet jedoch auch nicht darauf, seine Leser*innenschaft wiederholt über die Kleidung des Geigers zu informieren: So erscheint Schwerdtfeger in jenen Münchner Abendkreisen „als Bauernbursch gekleidet oder in der Tracht des florentinischen 15. Jahrhunderts, die seinen hübschen Beinen zustatten kam und ihn Botticellis Jünglingsportrait mit der roten Mütze nicht unähnlich machte“ (DF: 296).[39]

Hinsichtlich eines Vergleichs der Umstände des Todes der beiden Geiger sei Folgendes erwähnt: Paganini stirbt in Nizza und soll nach seinem letzten Konzert in München mit Lorbeer gekrönt worden sein;[40] Schwerdtfeger will ebenfalls nach seinem letzten Konzert in München nach Frankreich, und zwar nach Paris umziehen, wird jedoch kurz nach dem Konzert von Ines Institoris ermordet.

---

[35] Ebd.

[36] Vgl. DF: 291 f.; Cersowsky: „Mehr als Musik“, S. 160 u. 166.

[37] Cersowsky: „Mehr als Musik“, S. 166.

[38] Vgl. auch Berger: The Devil, the Violin, and Paganini, S. 323.

[39] Und (wieder vermutlich nicht zufällig) liegt Florenz in derselben Region wie Lucca, der Geburtsstadt Paganinis. Darüber hinaus verknüpft die rote Mütze Schwerdtfeger mit dem „teuflischen“ Leipziger Dienstmann. Vgl. 6.1.1.

[40] Zit. in Cersowsky: „Mehr als Musik“, S. 164.

Der bisher geschilderte Vergleich zwischen Schwerdtfeger und Paganini verfolgt keine hermeneutisch-positivistischen Zwecke, sondern nimmt auf den durch Texte und Bilder verschiedener Art verbreiteten Paganini-Mythos Bezug, der als Subkategorie des Mythos des dämonischen Geigers gilt, der selbst der Assoziation von Geige und Teufel entspringt. Roland Barthes zufolge kann „alles Mythos werden, was in einen Diskurs eingeht […], denn das Universum ist unendlich suggestiv".[41] Gleichzeitig gebe es aber keine ewigen Mythen, denn die Geschichte allein „bestimmt über Leben und Tod der mythischen Sprache".[42] Der Mythos umfasse außerdem „zwei semiologische Systeme, von denen das eine gegenüber dem anderen ausschert":[43] eine ‚Objektsprache', „deren sich der Mythos bemächtigt, um sein eigenes System zu konstruieren"[44] und eine ‚Metasprache', „*in der* man von der ersten spricht".[45] Grundlegendes Merkmal des mythischen Begriffs besteht für Barthes darin, „*angepaßt* zu sein":[46] „Ihm steht eine unbegrenzte Menge von Signifikanten zur Verfügung".[47] Dies bestätigt die Beobachtung der vielen Signifikanten des Mythos des dämonischen Geigers (Tartini, Paganini, Schwerdtfeger): Auch hier bemächtigt sich die mythische Sprache durch „eine vorübergehende kleine Dieberei"[48] der Objektsprache, z. B. der Biographien von real existierten Geigern, um sie dann in nicht identischer Form beispielsweise durch Anekdoten, Gedichte und Romane zurückzugeben.[49] Nichtsdestotrotz verbirgt aber der Mythos, wie bereits antizipiert, nichts und lässt etwa in Bezug auf *Doktor Faustus* Anekdoten über Tartini, Strunck, Paganini sowie auch ihre Biographien hinter Zeitbloms Darstellung der Figur Schwerdtfeger erscheinen; zu Recht ist Christine Lubkoll der Auffassung, dass die Thematisierung von Musiker*innen in der Literatur „als Projektionsfläche"[50] dienen und „zum Mythos narrativiert"[51] werden könne. Dass der Mythos des dämonischen Geigers immer

[41] Barthes: Mythen des Alltags, S. 251.
[42] Ebd., S. 252.
[43] Ebd., S. 259.
[44] Ebd.
[45] Ebd., Herv. i. O.
[46] Ebd., S. 265, Herv. i. O.
[47] Ebd.
[48] Ebd., S. 273.
[49] Vgl. ebd. 274.
[50] Lubkoll: Musik in Literatur: *Telling*, S. 84.
[51] Ebd.

noch aktuell ist, bestätigen etwa journalistische Darstellungen von heutigen Geigenvirtuos*innen, die von Teufelsgeigern reden und deren Aussehen ins Zentrum rücken.[52]

9.2 Vom Roman zur Musik

Der vorliegende Abschnitt widmet sich dem letzten Satz von Henzes Violinkonzert, der sich zugleich als partielle intermediale Transposition des fiktiven Konzerts und als Darstellung mit musikalischen Mitteln einer Romanfigur und der mit ihr verbundenen Kapitel begreifen lässt. Auch Henzes Violinkonzert setzt sich mit dem Mythos des dämonischen Geigers auseinander.

9.2.1 Möglichkeiten der Verstärkung einer literarischen Vorlage: Henzes *Rudi S.*

Der dritte Satz des im vorigen Kapitel bereits betrachteten Violinkonzerts von H. W. Henze ist dem Geiger Rudolf Schwerdtfeger gewidmet. Die erste Frage, die spontan in Bezug auf den Titel gestellt werden könnte, ist: Warum verwendet Henze den abgekürzten Namen als Titel des Satzes? Timo Sorg behauptet, die Identität Schwerdtfegers werde auf diese Weise geschützt, „wie etwa in einem Zeitungsbericht".[53] Die Musik behält tatsächlich die Spannung sowie den Krimi-Charakter der Schwerdtfeger-Kapitel von *Doktor Faustus* bei. „Ein anderer Grund",[54] fügt der Musikwissenschaftler hinzu, „könnte im vertrauten Verhältnis zwischen Rudi und Leverkühn liegen".[55] Die Komposition spricht aus diesem Grund direkt im Titel Leverkühns enges Verhältnis zu Schwerdtfeger an, darauf weist auch die anfängliche Angabe auf den Noten der Violine solo – „canto dolcissimo" (VK: 45, T. 2), „sehr süßer Gesang" – hin.[56] Diese Angabe verdeutlicht zudem, dass sich hier die Instrumentalkomposition dem Gesang annähern möchte.

[52] Vgl. z. B. zu David Garrett: Krause, Tilman: Teufelsgeiger müssen einfach sexy sein. In: Welt, 08.06.2016. <https://www.welt.de/kultur/article156072126/Teufelsgeiger-muessen-einfach-sexy-sein.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

[53] Sorg: Beziehungszauber, S. 281.

[54] Ebd.

[55] Ebd.

[56] Jens Rosteck nennt außerdem ein biographisches Ereignis: Ein im Gegensatz zu *Doktor Faustus* nicht tödliches Attentat auf einen Freund Henzes, der ebenfalls Rudi hieß. Siehe Rosteck: Hans Werner Henze, S. 319.

Die zweite Frage, die sich die Leser*innen von *Doktor Faustus* stellen könnten, hat mit der Reihenfolge der Konzertsätze zu tun: Der zweite Satz ist Echo gewidmet, aber sein Ankommen in Pfeiffering findet nach dem Tod des Geigers statt. Schmierer begründet diese Entscheidung so: „Er [der dritte Satz] ist jedoch als nochmals übersteigerter Schicksalsschlag in doppeltem Sinne auskomponiert und steht deshalb am Schluss".[57]

In Bezug auf die Vorlage folgt daher die intermediale Transposition einer anderen „Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente".[58] Henzes dritter Satz stellt nicht nur einen Versuch dar, im Medium der instrumentalen Musik die Figur Schwerdtfegers zu charakterisieren, sondern lässt sich auch als Transposition des Violinkonzerts begreifen und hätte wohl auch dem zweiten Teil der vorliegenden Studie, der sich mit einigen fiktiven Kompositionen Leverkühns befasst, zugeordnet werden können. Zeitbloms Darstellung des Musikstils des Werkes scheint mit dem Gesamtstil von Henzes Kompositionen, den der Autor als *musica impura* bezeichnet,[59] gut vereinbar zu sein: Die Erzählinstanz beschreibt Leverkühns Komposition als eine, die „durch eine gewisse verbindliche virtuos-konzertante Willfährigkeit der musikalischen Haltung ein wenig aus dem Rahmen von Leverkühns unerbittlich radikalem und zugeständnislosem Gesamtwerk" (DF: 592 f.) fällt. Leverkühn selbst erkennt eine gewisse, in seinem Schaffen selten vorhandene „Menschlichkeit" in seinem Violinkonzert, das er einer Person gewidmet habe, bei der er „zum erstenmal in [s]einem Leben menschliche Wärme fand" (DF: 633). Diese durch das Violinkonzert vermittelte „Menschlichkeit" spricht Henzes Satz im paratextuellen Hinweis des Titels sofort an, der zudem darauf aufmerksam macht, dass Schwerdtfeger Leverkühn „zum Du bekehrte" (ebd.). Im Medium der instrumentalen Musik, wo eine gewisse Vagheit des Erzählens herrscht, lässt sich die Frage, wie die Art der Beziehung zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger dargestellt wird, anhand viel weniger Indizien als in einem Erzähltext beantworten. Der Titel und die Angabe „canto dolcissimo", welche die intime Beziehung zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger in den Mittelpunkt rücken, deuten auf ein mehr als professionelles Verhältnis hin, das also weit über die Zusammenarbeit für die Entstehung des Violinkonzerts geht.[60]

---

[57] Schmierer: Musik als Sprache, S. 299.

[58] Genette: Die Erzählung, S. 22.

[59] Vgl. Schmidt, Stephan Sebastian: Opera impura. Formen engagierter Oper in England. Trier: WVT 2002, S. 243–246, hier: S. 243 (Interview des Autors mit Henze).

[60] Wie Manzoni war Henze zeit seines Lebens auch sehr politisch engagiert; die Thematik der Homosexualität lag ihm besonders am Herzen: „Ich denunziere die bürgerliche Gesellschaft und unter anderem, nebenbei bemerkt, auch die Leute, Spießer z. B., die sich über die Schwulen mokieren. Da gibt es doch häufig so einen gewaltsamen Hohn.

Der Satz (teil-)reproduziert zwei Mikroformen: Zum einen Schwerdtfegers Darstellung im Roman durch Zeitblom, sprich: die Figurencharakterisierung durch *telling* und *showing* der Erzählinstanz, und zum anderen seine Beschreibung des fiktiven Violinkonzerts, sprich: das dieses Musikwerk betreffende intermediale *telling*. Zum einen bietet der Satz der Violine solo „große Gelegenheit zum ‚Flirt'" (DF: 594) wie das Konzert Leverkühns:[61] Es gibt viele virtuose Passagen, die wie ein „canto dolcissimo" (VK: 45), „con grazia" (VK: 49 und 51), also „anmutig", oder „con bravura" (VK: 57), also „mit Bravur" zu spielen sind sowie eine Kadenz, die etwa zwei Minuten dauert und daher einen wichtigen Teil der Komposition darstellt.[62] Nicht nur an dem Virtuosentum à la Paganini, sondern auch an der „an der Grenze des Spottes gehaltenen Süße und Zärtlichkeit" (DF: 593) von Leverkühns Werk scheint sich Henzes Satz zu orientieren. Die Kadenz, der Inbegriff des Virtuosentums, beinhaltet auch melancholische Töne. Andere Passagen des Satzes wirken zugleich spielerisch und bedrohlich, lassen das dramatische Schicksal Schwerdtfegers erahnen. Henzes dritter Satz versucht, Zeitbloms Erzählweise zu simulieren, die immer wieder den Tod des Geigers antizipiert.[63] So Schmierer:[64]

> Die Tragik kündigt sich [...] bereits nach den ersten Takten an: Der ‚Canto dolcissimo' auf sattem Streicherklang wird durch pochende, hintergründige Holzbläserakkorde gestört, die kantable Linie zerfällt, die Schläge der großen Trommel und der Blechbläserklang kündigten den schicksalhaften Schlag an, der am Schluss des Satzes durch knallende Peitschenklänge unterstrichen wird – die Schüsse aus dem Revolver wiedergebend.

Die Musik wird tatsächlich immer erregter und der Peitschenklang bringt die Sologeige zum Schweigen, was innerhalb der Handlungslogik der instrumentalen Komposition zu bedeuten scheint, dass Schwerdtfeger an dieser Stelle seine Seele aushaucht (Abbildung 9.1) :

Ich wehre mich schon mit meiner ersten Note gegen solchen eventuellen Hohn". Ebd., S. 245. Sorg interpretiert das Violinkonzert Henzes als „Deutschlandbild": In dieser Hinsicht stehe Rudi symbolisch für die Situation der Homosexuellen im Dritten Reich. Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 303.

[61] Vgl. auch Sorg: Beziehungszauber, S. 284 f.

[62] Der ganze Satz dauert ca. sieben Minuten.

[63] Siehe z. B. DF: 574 f.: „Nicht ich war ihm dabei zur Seite und hätt'es nicht sein können, selbst wenn er mich dazu aufgefordert hätte. Schwerdtfeger war es, er könnte berichten. Aber er ist tot. – "

[64] Schmierer: Musik als Sprache, S. 299.
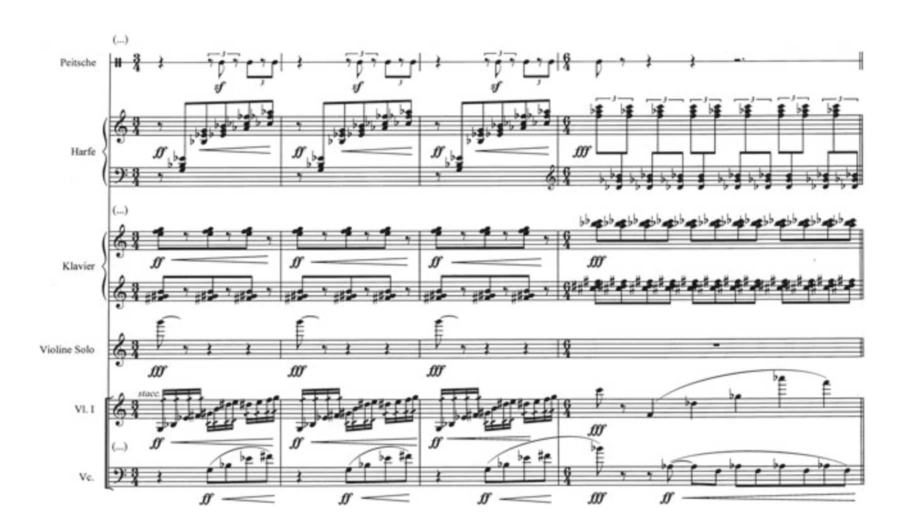


Abbildung 9.1 Der Tod Rudis (VK: 62) (Das Zeichen (…) bedeutet, dass nur eine Auswahl der Orchesterbesetzung wiedergegeben wird.)

Die Violine solo ist nach den kurzen, geseufzten Noten im Sforzato, die man in der Abbildung sieht, nicht mehr zu hören, jedoch zwei Mal noch die Peitsche, die für die wiederholten Schüsse durch Ines steht.[65] Und dann das Tamtam, das laut Sorg „idiofone[] Klangsymbol des Todes“.[66]

Der Satz schließt mit einer kurzen, akzentuierten Note im *ffff* des ganzen Orchesters (Abbildung 9.2) :

Die instrumentale Komposition ist in der Lage sowohl die Spannung als auch die inhaltlichen Aspekte der Schwerdtfeger-Kapitel partiell zu reproduzieren, indem sie etwa Erzählstrategien und sonstige Mittel durch bestimmte Musikinstrumente, Rhythmen und Dynamiken ersetzt, die gewisse Klangeffekte erzielen. Diese Elemente rufen zusammen mit den paratextuellen Angaben die Episode in Erinnerung; die Spannung bleibt bis zum letzten, im vierfachen Forte zu spielenden Ton aufrecht erhalten, nur der Applaus des Publikums kann hier die Illusion durchbrechen.

Was die Transposition von Leverkühns Violinkonzert angeht, lässt sich sagen, dass Henzes dritter Satz zum großen Teil einen eigenen Weg geht: Er versucht

[65] Vgl. DF: 650.

[66] Sorg: Beziehungszauber, S. 286.
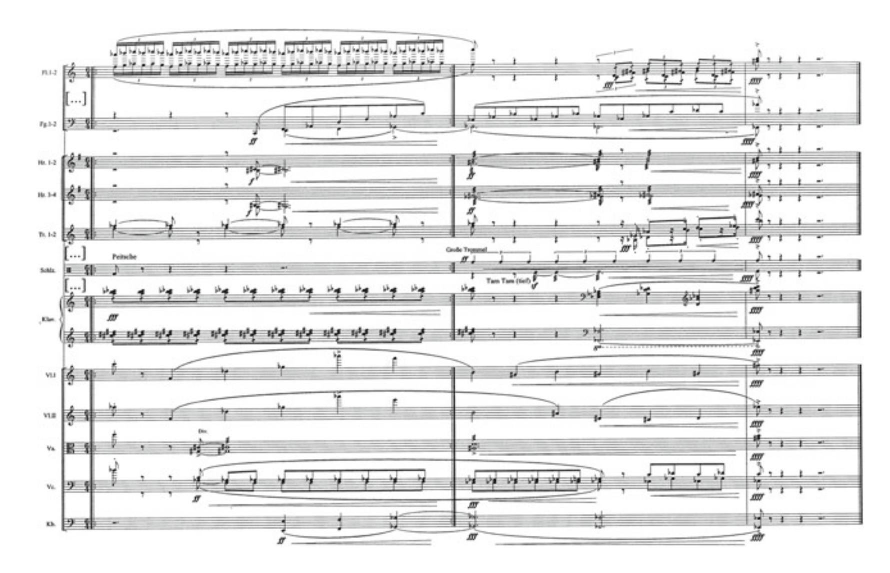


Abbildung 9.2 Das Ende des Satzes (VK: 63 f.)

nicht, die dreiteilige Struktur des fiktiven Werkes zu reproduzieren, das sich aus einem „Andante amoroso“ (DF: 593), einem virtuosen, „ein Zitat aus Tartinis Teufelstriller-Sonate“ (DF: 594) enthaltenden Scherzo und einem dritten Satz mit Variationen zusammensetzt, obwohl sich vereinzelte Eigenschaften wiederfinden lassen. Anders als die anderen Sätzen gibt es hier nur ein Andante (abgesehen selbstverständlich von der frei zu spielenden Kadenz).[67] Dementsprechend ist die Einordnung von Henzes Satz in dieses Kapitel durchaus angemessen, weil das, was er vor allem (teil-)reproduziert, inhaltliche Substrate des Romans sind, z. B. Eigenschaften von Schwerdtfeger oder seinem Geigenspiel, seine Aufführung von Leverkühns Violinkonzert, seine Beziehung zu ihm sowie seine Ermordung in München. Das ausgeprägte Virtuosentum des Satzes ermöglicht ebenfalls eine Zuordnung Schwerdtfegers zum Paganini-Mythos, nicht zuletzt, weil der Musikstil auch auf den von Paganinis Violinkonzerten verweist.

Die Betrachtung des dritten Satzes von Henzes Violinkonzert macht außerdem den Nutzen einer Studie, die auch mit werkexterner Intermedialität arbeitet, sichtbar: Eine in der Forschungsliteratur sonst relativ vernachlässigte Romanfigur gewinnt in der Transposition an Bedeutung und bietet den Anlass zu

[67] Vgl. VK: 45 u. 54.

neuen Interpretationen eines bereits weit rezipierten literarischen Werkes. Dass Henzes Konzert auf diesen letzten Satz abzielt, mag sowohl die Position des Schwerdtfeger gewidmeten Satzes als auch die Form des Werkes und die Wahl des solistischen Instruments bestätigen, das eben ein Violinkonzert wie das für Schwerdtfeger von Leverkühn geschriebene ist. Um im Forschungsparadigma der Intermedialität einen Schritt weiter zu gehen und zugleich ein Fazit aus dieser Analyse zu ziehen, lässt sich sagen, dass der intermediale Effekt der Verstärkung einer skalaren Auffassung bedarf. Geht man dementsprechend von Graden der Verstärkung von Mikroformen einer literarischen Vorlage durch Medienwechsel bzw. Medientransformation aus, sprich: untersucht man, wie schwach oder wie stark etwa bestimmte Passagen des Romans im sekundären intermedialen Produkt hervorgehoben werden können, so ist dieser dritte Satz aus Henzes Konzert einem hohen Grad zuzuordnen.

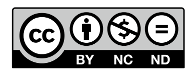
9.3 Fazit

Dieses Kapitel hat im kleinen Rahmen noch einmal gezeigt, was dieser gesamte dritte Teil zu den Figuren aus dem Roman herausstellen sollte: Der Fokus der Untersuchung ist leicht unterschiedlich, wenn man sich auf den Transfer von Romanfiguren in das Medium der Musik konzentriert. Anhand des Satzes von Henze konnte über viele Untersuchungsobjekte dieser Studie reflektiert werden, da der hier behandelte dritte Satz sowohl die Schwerdtfeger-Kapitel und folglich seine Charakterisierung im Roman als auch Leverkühns Violinkonzert transferiert. Im ersten Fall handelt es sich um die Evokation, Simulation oder (Teil-)reproduktion von handlungsbezogenen Passagen oder Figurencharakteristika, die in einem Erzähltext vorwiegend durch *telling* und/oder *showing* vonseiten der Erzählinstanz zum Tragen kommen. Im zweiten Fall wird im neuen Medium versucht, das intermediale *telling* des Romans, also die Beschreibung von Faktur und Wirkung fiktiver Musikstücke, umzusetzen. Die Gegenstände der Untersuchung und folglich die erzähltheoretischen sowie intermedialen Kategorien, mit denen sich die Analyse auseinandersetzt, sind nicht komplett miteinander vergleichbar.

Ebenfalls konnte dieses Kapitel zeigen, dass der Effekt der Verstärkung, den Gess einführt,[68] analytisch vertieft und erweitert werden kann, indem man ihn qualitativ ausdifferenziert und dementsprechend skalar auffasst. Henze beispielsweise rückt eine Figur aus dem Roman, auf die sonst wenige Beiträge zu *Doktor*

[68] Vgl. 1.1.5.

Faustus eingehen, ins Zentrum und erreicht somit einen hohen Verstärkungsgrad. Daran wird noch einmal deutlich, was bereits in der Einleitung dieser Studie angesprochen wurde: Die Auseinandersetzung mit den kompositorischen Reaktionen auf Thomas Manns Roman bewirkt eine neue Lektüre des Werkes, in diesem Fall z. B. wird einer Figur und ihrer Mythisierung mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Im nächsten Kapitel soll sich die Untersuchung auf eine*n Akteur*in im Musikbereich, nämlich den Impresario bzw. die Impresaria, konzentrieren, was durch die Analyse des jüdischen Musikagenten Saul Fitelberg möglich ist.





10 Saul Fitelberg

Fitelberg ist ein Impresario jüdischer Herkunft aus Paris, der nach Pfeiffering kommt, um Leverkühn anzubieten, seinen Musikagenten zu sein. Der erste Teil des vorliegenden Kapitels konzentriert sich auf die Darstellung des jüdischen Impresarios Saul Fitelberg in Thomas Manns *Doktor Faustus*, indem für eine intersektionale Analyse dieser Figur plädiert und diese dementsprechend durchgeführt wird. Zugleich wird Saul Fitelberg mit der Mäzenin Frau von Tolna kontrastiert: Beide Figuren stehen für zwei Formen der Musikfinanzierung, nur die zweite, d. h. das Mäzenatentum, scheint sowohl im Roman als auch in Adornos *Philosophie* für die Neue Musik besser geeignet zu sein. Allerdings hat auch das Mäzenatentum seine Nachteile, da es beispielsweise nur eine scheinbare Autonomie ermöglicht. Über Formen der Musikfinanzierung und die Zukunft der Oper reflektiert auch Manzonis *Doktor Faustus*: Der Veroperung widmet sich der zweite Teil des vorliegenden Kapitels. Gegen eine exzessive Vermarktung des Musikwerkes scheint sich Manzonis Oper zu wehren, indem der Musikagent durch das Falsett als Lügner und durch den verstärkten monologischen Charakter seiner Rede vom Hauptgeschehen isoliert wird – und zugleich zu Reflexionen über die Bedingungen des Opernbetriebes anregt.

10.1 Intersektionale Analyse der Figur

Der „internationale[] Musik-Gewerbmann[] und Konzert-Unternehmer[]“ (DF: 575) Saul Fitelberg kommt im Jahr 1923 nach Pfeiffering. Ihm begegnet die

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_10

Leser*innenschaft im 37. Kapitel: Das vorherige Kapitel schließt mit der Erwähnung von Schwerdtfegers und Leverkühns Aufenthalt im Schloss Tolna.[1] *Doktor Faustus* als „Musiker-Roman" (Ent: 25) übersieht kaum einen Aspekt des Lebens eines*r Komponist*in und geht folglich auch auf die Finanzierung und Verbreitung des künstlerischen Schaffens ein. Diesbezüglich finden sich sowohl in diesem Kapitel als auch in dem Kapitel über Frau von Tolna in prosopoietischer Form Auffassungen aus Adornos Musikphilosophie über die Finanzierung des Musikwerkes: Saul Fitelberg steht für die Welt der Impresari, Frau von Tolna für das Mäzenatentum. Beide verkörpern jeweils eine Seite der Welt außerhalb der „Einsamkeit" (PhnM: 48) von Pfeiffering und des Kunstwerkes: Nicht zufällig unterstreicht Zeitblom, dass Frau von Tolna und Fitelberg zum „Kapitel ‚Welt'"

[1] Vgl. DF: 573 ff. Die Thomas Mann-Forschung hat sich lange Zeit bemüht, ein reales Vorbild für den jüdischen Impresario zu finden. Der Autor spricht in der *Entstehung des „Doktor Faustus"* von einem „ehemals in Paris tätigen Literatur- und Theateragenten S.C." (Ent: 156). Den vollständigen Nachnamen erwähnt seine Frau, die ihm auch die Person vorgeschlagen hatte, in ihren Memoiren: Collin. Collin steht „freilich der Musik ferne" (Ent: 156): Er dient Thomas Mann dazu, „für den ‚Weltmann' ein Gesicht zu haben" (ebd.). Laut Schmidt-Schütz wurden die Figur des jüdischen Impresarios und ihr Umfeld nicht nur vom Theateragenten inspiriert, sondern auch von den Memoiren Strawinskys, deren deutsche Ausgabe der Autor von *Doktor Faustus* konsultierte. Der in Russland geborene Komponist wird im Roman genauso wie Nietzsche und Schönberg nie explizit erwähnt. Dies spricht immerhin für seine Bedeutung, denn die nie genannten Personen spielen in *Doktor Faustus* eine wichtige Rolle, wie Thomas Mann am Beispiel von Nietzsche erläutert. Darüber hinaus widmet sich Adorno im zweiten Teil seiner *Philosophie der Neuen Musik* gerade Strawinsky (siehe PhnM: 127–200). Paris, wo Fitelberg lebt und arbeitet, war auch Strawinskys jahrelanger Lebens- und Arbeitsmittelpunkt. Darüber hinaus beschreibt der Impresario Premieren in der französischen Hauptstadt, die den Premieren Strawinskys ähnlich waren: „[W]ährend des Abends [springt] alles von den Plätzen […] und die Majorität brüllt: ‚Insulte! Impudence! Bouffonnerie ignominieuse!', während sechs, sieben initiés, Erik Satie, einige Surrealisten, Virgil Thomson, aus den Logen rufen:‚Quelle précision! Quel esprit! C'est divin! C'est suprême! Bravo! Bravo!'" (DF: 582). Die Fitelberg-Episode hat weiters dem Autor zufolge „etwas von der munteren Zweideutigkeit und Theaterwirksamkeit einer Riccaut de la Marlinière-Szene" (Ent: 156): Harry L. Stout unterstreicht in seinem Aufsatz die Ähnlichkeiten zwischen Lessings Darstellung von de la Marlinière in Minna von Barnhelm und der Thomas Manns vom exzentrischen Impresario. Siehe Mann, Katia: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 83; Schmidt-Schütz: *Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne, S. 151 u. 156–159; Strawinsky, Igor: Erinnerungen. Übers. v. Richard Tüngel. Zürich/Berlin: Atlantis 1937 [Paris 1935]; Stout, Harry L.: Lessing's Riccaut and Thomas Mann's Fitelberg. In: The German Quarterly 36 (1963) H. 1, S. 24–30; Ent: 29.

(DF: 575) seiner Biographie gehören.[2] Die Art und Weise, wie Fitelberg und Frau von Tolna Leverkühn jeweils anbieten, sich um die Verbreitung und Finanzierung seines Werkes zu kümmern, ist jedoch unterschiedlich. Unterschiedlich sind auch die Bedingungen des jeweiligen Unterstützungsverhältnisses, denn Fitelberg fordert z. B. die körperliche Präsenz Leverkühns bei den Aufführungen seiner Werke, während das Mäzenatentum à la Frau von Tolna zur Einsamkeit zwingt und folglich für die Popularität des*r Komponist*in ein Hindernis darstellt. Mit diesen zwei Formen der Musikfinanzierung – die Darstellung von Fitelberg und Frau von Tolna regt zu ihrer Reflexion an – beschäftigt sich das vorliegende Kapitel: Das intermediale *telling* von *Doktor Faustus* beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung von Musikstücken und Musikerfiguren, sondern schließt auch die finanziellen Bedingungen der Musikproduktion und seiner Akteur*innen ein.[3]

10.1.1 Der jüdische Impresario

Saul Fitelberg wird im Roman zugleich als Jude und als Impresario dargestellt. Leverkühn und Zeitblom gegenüber stellt er sich mit folgenden Worten vor: „[I]ch bin Jude, müssen Sie wissen: Fitelberg, das ist ein ausgesprochen mieser, polnisch-deutsch-jüdischer Name“ (DF: 580), sagt er und ergänzt eine Seite danach: „[D]enn wie Sie mich da sehen, bin ich Impresario, bin es von Geblüt, bin es notwendiger Weise“ (DF: 581). Bereits diese Zitate eröffnen die Möglichkeit einer narratologisch-intersektionalen Analyse dieser Figur, da in der Darstellung die beiden Identitätskategorien der Ethnizität und der Klasse bzw. des beruflichen Status kaum voneinander zu trennen sind: In der Narration werden „soziokulturelle[] Differenzen“[4] konstruiert, Interdependenzen von Identitätskategorien werden erzählt und der literarische Text als „Laboratorium der Gesellschaft“[5]

---

[2] Zu Frau von Tolna siehe DF: 567: „[D]a es sich um eine Frau von Welt handelte, welche dem Einsiedler von Pfeiffering auch wirklich die Welt repräsentierte“.

[3] Siehe Lubkoll: Musik in Literatur: *Telling*.

[4] Nünning, Vera u. Ansgar Nünning: ‚Gender‘-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektioneller Forschung? Wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung, Schlüsselkonzepte und Anwendungsperspektiven. In: Klein, Christian u. Falko Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen. Trier: WVT 2014, S. 33–60, hier: S. 46.

[5] Blome, Eva: Erzählte Interdependenzen. Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlichen Intersektionalitätsforschung. In: Pohl, Peter C. u. Hania Siebenpfeiffer (Hrsg.): Diversity Trouble. Vielfalt – Gender – Gegenwartskultur. Berlin: Kadmos 2016, S. 45–67, hier: S. 60.

eröffnet „ein[en] Raum der Reflexion“[6] über die damalige politische und kulturelle Situation sowie die damaligen sozialen Kategorien im europäischen Raum, wie es im Folgenden aufgezeigt wird.

Fitelberg hat an alles gedacht, um auf Leverkühn den besten Eindruck zu machen: Zu Leverkühns Wohnort fährt er in einem Auto „samt Chauffeur“ (DF: 576), gibt Frau Schweigestill eine „Besuchskarte“ (DF: 576) und erscheint „sommerlich elegant“ (DF: 578) gekleidet, „in einen auf Taille gearbeiteten, bläulich gestreiften Flanellanzug, zu dem er Schuhe aus Leinen und gelbem Leder trug“ (DF: 578). Zeitblom beschreibt ihn als

> ein[en] wohl vierzigjährige[n] fette[n] Mann, nicht bauchig, aber fett und weich von Gliedern, mit weißen, gepolsterten Händen, glattrasiert, vollgesichtig, mit Doppelkinn, stark gezeichneten, bogenförmigen Brauen und lustigen Mandelaugen voll mittelmeerischen Schmelzes hinter der Hornbrille. (ebd.)

Die Erzählinstanz präsentiert ihn dem obigen Zitat entsprechend als gepflegten, vielleicht wohlhabenden Geschäftsmann und die antisemitischen Stereotypen sind in diesem Zusammenhang nur schwer zu leugnen.[7] Mehr noch, Zeitblom und Frau Schweigestill bezeichnen Fitelberg in kurzer Zeit als „Dummkopf“ (DF: 579) und „‚spinnerten Uhu‘“ (DF: 576): Der Erzähler lässt hier Wertungen in die Narration einfließen, die zweifellos nicht darauf abzielen, Sympathie für Fitelberg zu hegen. Aufgrund der gleichzeitigen Darstellung von Fitelberg als Impresario und als Jude bleibt unklar, welche der beiden Kategorien Zeitblom zu diesen Wertungen führt. Intersektional betrachtet scheint eine Trennung auch nicht sinnvoll, denn es sind eben die „Überkreuzungen, Überlappungen bzw. *Interdependenzen* von Identitätskategorien“,[8] die auch hier zu einer gewissen Unsichtbarkeit von sozialen Ungleichheiten und Diskriminierungsprozessen beitragen.[9] Bevor Fitelberg die Möglichkeit hat, sich selbst zu präsentieren, werden zwei Aspekte durch die Erzählinstanz angedeutet: Es handelt sich bei ihm um keinen Künstler, sondern um eine Figur, die mit Geld arbeitet und wahrscheinlich jüdischer Herkunft

[6] Ebd.

[7] Zum möglichen Antisemitismus Zeitbloms vgl. 7.1.2.

[8] Blome: Erzählte Interdependenzen, S. 46, Herv. i. O.

[9] Siehe ebd. 49; Crenshaw, Kimberle: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum (1989), S. 139–167; zum Begriff ‚soziale Ungleichheit‘ siehe Schnicke, Falko: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung. In: Klein u. Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie, S. 1–32, hier: S. 4 Fußnote 10.

ist. Zeitblom und Frau Schweigestill sehen in Fitelberg eine potentielle Gefahr für ihr alltägliches Leben und ihre moralischen Sitten: Frau Schweigestill schließt die Tochter in ihrem Zimmer ein, Zeitblom ist froh, „zu Adrians Bedeckung zur Stelle zu sein" (DF: 577).[10]

Die Fitelberg-Episode ist quasi ein Monolog, denn – so Stout – „[d]uring the ensuing conversation the visitor does most or all of the talking, much of which is about himself",[11] was die Nähe zum möglichen dramatischen Hypotext (Lessing) noch weiter betonen könnte.

Wodurch zeichnet sich ein Impresario bzw. eine Impresaria aus?[12] Jutta Toelle listet unter den Eigenschaften einer Musikagentin bzw. eines Musikagenten „Risikobereitschaft, Überredungskünste, hohes Selbstvertrauen"[13] auf. Eine schnelle Lektüre dieser Episode reicht, um dem Impresario aus Paris diese Eigenschaften

---

[10]Thomas Mann schreibt in der *Entstehung*, „daß die Gefahr einer antisemitischen Mißdeutung meiner jüdischen Riccaut-Figur, bei aller sympathischen Drolerie […], nicht ganz von der Hand zu weisen ist" (Ent: 156). Diese Episode hat zusammen mit der Schilderung des Dr. Chaim Breisacher in *Doktor Faustus* und u. a. der Novelle *Wälsungenblut* zu einer heftigen Kontroverse über den möglicherweise versteckten Antisemitismus des Autors geführt. Die Polemik begann kurz nach der Veröffentlichung von *Doktor Faustus* und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Siehe Manns Eintrag am 31. Dezember 1948 in den Tagebüchern: „Der Angriff auf mich wegen Antisemitismus im Faustus u. anderwärts nicht in ‚Commentary', sondern in einem Washingtoner ‚Congressional Weekly'. Dumm und harmlos" (TB 3: S. 348). Todd Kontje glaubt beispielsweise, Manns Ambivalenz gegenüber den Juden spiegle seine „ambivalence towards himself" wider: Als Kind einer nicht rein deutschen Familie und Mensch unklarer sexueller Orientierung sind für ihn die Juden „people with whom he clandestinely identifies". Kontje, Todd: Thomas Mann's *Wälsungenblut*: The Married Artist and the „Jewish Question". In: PMLA 123 (2008) H. 1, S. 109–124, hier: S. 120. Diese Polemik lässt eine gewisse *biographical fallacy* nicht übersehen.

[11]Stout: Lessing's Riccaut, S. 24. Siehe auch Fußnote 1.

[12]Rosselli erläutert, Impresari seien selten weiblichen Geschlechts gewesen, jedoch ist in dem Grove-Eintrag nicht zu lesen, dass es keinerlei Beweise für die Existenz weiblicher Musikagentinnen gibt. Daher werden auch diesbezüglich genderneutrale Formulierungen präferiert; die Pluralform des Wortes hat im heutigen Sprachgebrauch des Italienischen jedoch nur Männer im Blick. An dieser Stelle sei allerdings erwähnt, dass die vorliegende Arbeit keineswegs den Zweck einer musikhistorischen Rekonstruierung unter gender-Aspekten des Impresario/Impresaria-Berufs verfolgt. Siehe Rosselli, John: Impresario (Ger. *Schauspieldirektor*). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 01.12.1992, online veröffentlicht 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007223> (letzter Zugriff: 21.08.2020); Toelle: Oper als Geschäft; Rosselli, John: The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario. Cambridge: Cambridge University Press 1984.

[13]Toelle, Jutta: Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900. Kassel: Bärenreiter 2007, S. 21.

zuordnen zu können. Seine Risikobereitschaft äußert sich z. B. dadurch, dass er sein Geld riskieren würde, um die Verbreitung von Leverkühns Musik zu unterstützen, obwohl diese nicht besonders zugänglich ist. In der Vergangenheit trug Fitelberg bereits das finanzielle Risiko eines „exklusive[n] Boulevard-Theater[s]“ (DF: 580) namens „Théâtre des fourberies gracieuses“ (ebd.). Das Projekt war gescheitert, denn – wie er im Roman erklärt – „[m]it James Joyce, Picasso, Ezra Pound und der Duchesse de Clermont-Tonnère als Publikum allein kommt man nicht aus“ (ebd.). Toelle berichtet zudem davon, dass Musikagent*innen Theaterkonten zu ihren Gunsten verfälschten.[14]

Was Fitelbergs Überredungskünste angeht, so sind diese schwer zu leugnen: Er ist sowohl „a name dropper“,[15] wie die Erzählung von dem Boulevard-Theater deutlich macht als auch „a skilful flattere[r]“.[16] Es könnte wohl sein, dass er mit dem Auto und elegant gekleidet kommt, weil er den Eindruck verstärken will, dank seiner Arbeit reich geworden zu sein. Sein Monolog, in dem er sich als Selfmademan vorstellt, zeugt von seinem großen Selbstvertrauen.[17] Geboren ist er in „Ljublin mitten in Polen, von wirklich ganz kleinen jüdischen Eltern“ (DF: 530), lebt aber seit zwanzig Jahren in Paris und hat auch „an der Sorbonne philosophische Vorlesungen gehört“ (DF: 580). Schnell lernte er, sich „eine Smoking-Schleife zu binden“ (DF: 581) und „unter der crème de la crème zu bewegen“ (DF: 581). Dass er aus keiner wohlhabenden Familie stammt, entspricht dem Lebenslauf verschiedener Impresari.[18] Sein Selbstvertrauen geht aus den bisher erwähnten Passagen des Romans deutlich hervor.

Nun lohnt es sich zu untersuchen, welchen Stellenwert Impresari im musikalischen Bereich hatten. Die berühmte Satire auf die italienische Oper von

---

[14] Vgl. ebd., S. 13.

[15] Stout: Lessing’s Riccaut, S. 25.

[16] Ebd., S. 26.

[17] Marquardt ist der Auffassung, Fitelberg sei ein assimilierter Ostjude. Vgl. Marquardt, Franka: Der Manager als Sündenbock. Zur Funktion des jüdischen Impresario Saul Fitelberg in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: Zeitschrift für Germanistik 14 (2004) H. 3, S. 564–580, hier: S. 573.

[18] Siehe Toelle: Oper als Geschäft, S. 21.

Benedetto Marcello stellt sie als Lügner und Scharlatanen vor.[19] Im Kapitel „Agl'Impresari"[20] liest man:[21]

> Pagherà i Viaggi l'Impresario alle *Virtuose forastiere*, perché vengano sicuramente, promettendogli *buon Alloggio vicino al Teatro*, *Cibarie*, *Biancaria*, etc. e le alloggerà poi in qualche *picciola cucinetta* (pur che sia vicina al Teatro) ripiena però di tutte le *suddette cose* [...].

Der*die Musikagent*in hält also seine Versprechen nicht ein: Lügen sind Bestandteil seiner bzw. ihrer Marketingstrategie. Tatsächlich etablierte sich diese Vorstellung so sehr, dass oft die Impresari als Sündenböcke für „die Misere der Opernindustrie"[22] fungierten. Ende des 19. Jahrhunderts, als die Welt der italienischen Oper in eine Krise geraten war, hielt man sie für die „Ausbeuter der Kunst und der Künstler"[23] *par excellence*. In der Tat starben sie aber nicht selten bankrott, weil sie sich so sehr für Musik einsetzten, dass sie Geldaspekte nicht ausreichend berücksichtigten.[24]

In *Doktor Faustus* passiert nichts anderes: „Im Verlauf seines buchstäblich pausenlosen ‚Geplappers' wird aus dem Teufel mit Zaubermantel ein veritabler Sündenbock",[25] erklärt Marquardt. Im ersten Teil des Gesprächs stellt sich Fitelberg vor und versucht, Leverkühn davon zu überzeugen, ihn als Musikagenten zu engagieren.[26] Sein Angebot erweckt jedoch kein Interesse bei dem Komponisten.

---

[19] Benedetto Marcello (1686 Venedig – 1739 Brescia) war Komponist, Dichter und Theoretiker: „1720 gab Marcello anonym die beißende Satire *Il teatro alla moda* in den Druck, ein Angriff gegen die Unsitten an den Opernhäusern […]". Bizzarini, Marco: Art. Marcello, Benedetto. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51086 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).

[20] Marcello, Benedetto: Il teatro alla moda. Rom: Castelvecchi 1993 [Venedig 1720], S. 66.

[21] Ebd., S. 69, Herv. i. O. Die Übersetzung lautet: „*Auswärtigen Sängerinnen* zahle der Intendant die Anreise, damit diese auch wirklich kommen. Er verspreche ihnen *eine gute Unterkunft unweit des Theaters, diverse Leckereien, Wäsche etc.* und quartiere sie dann (auf jeden Fall in Theaternähe) in einer *winzigen Besenkammer* ein, die allerdings mit *o. g. Aufmerksamkeiten* vollgestopft ist". Marcello, Benedetto: Das neumodische Theater. Übers. u. hrsg. v. Sabine Radermacher. Heidelberg: mkverlag 2001. Die Übersetzung ist leider nicht sehr präzise (siehe z. B. die Verwechslung zwischen Intendanten und Impresario und die Übersetzung von „cucinetta", also einer Art winzige Einzimmerwohnung, als „Besenkammer").

[22] Toelle: Oper als Geschäft, S. 64.

[23] Ebd.

[24] Siehe ebd.

[25] Marquardt: Der Manager als Sündenbock, S. 580.

[26] Vgl. DF: 576–585.

Vor allem ist Leverkühn nicht bereit, die Bedingungen einer solchen Zusammenarbeit, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, zu akzeptieren: Zwar kann sich Fitelberg damit abfinden, dass Leverkühn seine Kompositionen nicht dirigieren und am Klavier begleiten möchte, die *conditio sine qua non* besteht aber darin, dass er bei den Aufführungen seiner Werke anwesend ist.[27] „Dies allerdings ist Bedingung“ (DF: 584), sagt Fitelberg: „particulièrement à Paris“ (ebd.) sei Leverkühns „persönliches Erscheinen […] unerläßlich“ (ebd.). Im Laufe seines Monologs wird sich Fitelberg aufgrund der zurückhaltenden Reaktionen des Komponisten seines Scheiterns bewusst.

Statt sich gleich zu verabschieden, erlaubt er sich eine kleine „Rache“. Zuerst kritisiert er das Verhalten Leverkühns, der nichts von anderen Künstler*innen wissen und an den Aufführungen seiner Werke nicht teilnehmen will, indem er es als „personalistischen Einsamkeitshochmut“ (DF: 587) bezeichnet. Dann überlegt er laut, ob das Scheitern seines Besuchs überhaupt eine Enttäuschung für ihn sei.[28] Danach reflektiert er darüber hinaus noch über den „deutschen Charakter“ (DF: 590) und die Vorteile einer Mediation durch die Juden. Fitelberg hat als Ostjude Mut gezeigt, weil er – darauf weist Marquardt hin – an einem Schabbat, im Krisenjahr 1923, in Bayern aufgetaucht ist.[29] Aus Paris ist er mutig gekommen, hat aber in Deutschland nichts anderes als Skeptizismus gefunden: Er war an der Musik Leverkühns auch deswegen interessiert, weil sie seiner Meinung nach eine bestimmte „qualité d’Allemand“ (DF: 583) aufweist, die im Rahmen von Konzerten o. Ä. mit neuer, internationaler Musik ein erfolgsversprechendes Alleinstellungsmerkmal darstellen könnte. Seiner Auffassung nach reiche es für Leverkühn nicht aus, dass seine Musik bei solchen Konzerten aufgeführt werde: Als Vertreter der deutschen, neuen Musik sei seine Anwesenheit ausschlaggebend. Identitätskategorien spielen in den Äußerungen von Fitelberg eine zentrale Rolle, sowohl in Bezug auf seine Selbstdarstellung als auch auf Leverkühn und dessen Musik sowie auf seine Vorstellung davon, wie er Leverkühns Musik dem Pariser Publikum präsentieren möchte.

Im zweiten Teil des Kapitels – d. h.: sobald klar wird, dass sein Angebot keine Aussichten auf Erfolg hat – kritisiert Fitelberg den Komponisten hemmungslos und äußert sich daneben über den aufkeimenden Antisemitismus, indem er selbst nationale bzw. ethnische Stereotypen anspricht:

---

[27] Siehe DF: 584.

[28] Vgl. DF: 589.

[29] Siehe Marquardt: Der Manager als Sündenbock, S. 573.

> Sie wissen wohl gar nicht, maître, wie deutsch Ihre répugnance ist, die sich, wenn Sie mir erlauben, en psychologue zu sprechen, aus Hochmut und Inferioritätsgefühlen charakteristisch zusammensetzt, aus Verachtung und Furcht [...]. Zwar ist es ein deutscher Aberglaube, daß es draußen nur Valse brillante gibt und Ernst nur in Deutschland. [...] Wir Juden haben alles zu fürchten vom deutschen Charakter, qui est essentiellement anti-sémitique. (DF: 589f.)

Und später:

> Die Deutschen sollten es den Juden überlassen, pro-deutsch zu sein. Sie werden sich mit ihrem Nationalismus, ihrem Hochmut, ihrer Unvergleichlichkeitspuschel, ihrem Haß auf Einreihung und Gleichstellung [...] – sie werden sich damit ins Unglück bringen [...]. Die Deutschen sollten dem Juden erlauben, den médiateur zu machen zwischen ihnen und der Gesellschaft [...]. (DF: 591f.)

Fitelberg scheint hier Leverkühn aus mindestens zwei Gründen „den médiateur“ machen zu wollen: Einerseits als Impresario, um sich für die Verbreitung von Leverkühns Werk in der Gesellschaft einzusetzen (und somit auch selbst zu profitieren), andererseits aus politischen Gründen, um zu zeigen, dass eine Kooperation zwischen einem Deutschen und einem Juden doch noch möglich ist. Es mag nicht wundern, dass er hinsichtlich der politischen Situation Deutschlands von „Valse brillante“ spricht und so zugleich auf seine Kenntnisse im musikalischen Bereich hinweist: Aus dem ganzen Fitelberg-Kapitel kristallisiert sich die starke Verflechtung ethnisch-nationaler und beruflicher Identitätskategorien heraus. Auch der ständige Sprachwechsel verdeutlicht das: In Fitelbergs Worten profiliert sich der Versuch einer produktiven Mediation zwischen der deutschen und der französischen Sprache, es geht auch um die Beziehung zwischen der deutschen und der französischen Bevölkerung, die in dieser Zeit (1923) ebenfalls angespannt war.[30]

Um zu Marquardts Auffassung zurückzukehren, könnte aus Fitelberg in der Narration ein Sündenbock sowohl aufgrund seiner jüdischen Herkunft als auch aufgrund seines Berufs, der – wie das Zitat aus Marcello zeigt – ebenfalls Stereotypen ausgesetzt war, werden. Er handelt, obwohl er natürlich mit Leverkühns Musik Geld verdienen möchte, immer noch im Interesse der Musik. „Es gibt zwei Seelen in Fitelbergs Brust: den Geschäftsmann und den Kunstkenner“,[31] meint Darmaun. Er bezieht sich damit auf das Wesen eines Impresario bzw.

[30] Zu einer intersektional angelegten Analyse von Sprachdifferenz siehe auch: Radaelli, Giulia: „Worte des Fremden“. Stimme und Sprachdifferenz in Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise.* In: Klein u. Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie, S. 185–204.

[31] Darmaun: Thomas Mann, Deutschland und die Juden, S. 245.

einer Impresaria: Ein Musikagent bzw. eine Musikagentin hat mit Konten sicherlich viel zu tun, ist aber zugleich sehr bewandert im musikalischen Bereich,[32] sodass er oder sie manchmal für die „Durchsetzung echter Kunst“[33] bankrott stirbt. Fitelberg leugnet nicht, dass sein erstes Projekt, das „Théâtre des fourberies gracieuses“ (DF: 580), gescheitert ist. Man könnte zudem an seinen Kompetenzen zweifeln und sich fragen, ob ein Jahr an der Sorbonne[34] und die Kenntnisse berühmter Persönlichkeiten des damaligen Pariser Kulturlebens ausreichend seien, um als Kunstkenner bezeichnet zu werden.

Ein Teil der *Doktor Faustus*-Forschung betrachtet Fitelberg als Verführer. So vertritt beispielsweise Schmidt-Schütz anhand des Mantel-Zitats die Auffassung,[35] dass die Diktion „bereits klar [mache], daß der Konzertagent sich in die Gruppe der ‚Verführer‘-Gestalten“[36] einreihe. Und Evelyn Cobley fügt hinzu: Der Komponist „cannot be tempted by the world when it visits him in the guise of Saul Fitelberg“. Wie bereits antizipiert, gehört allerdings auch Frau von Tolna zum „Kapitel ‚Welt‘“ (DF: 575) von Leverkühns Biographie und von der lässt sich der fiktive Komponist doch finanzieren. Und zwar schon vor Fitelbergs Erscheinen in Pfeiffering: Das Angebot des Impresarios anzunehmen, wäre ein Verstoß gegen die Bedingungen des Finanzierungsverhältnisses. In dieser Hinsicht kann Fitelberg also als Verführer betrachtet werden. Dem Vergleich zwischen Fitelberg und Frau von Tolna widmet sich der nächste Unterabschnitt.

10.1.2 Die ungarische Mäzenin und die Frage nach der Finanzierung des Musikwerkes

Es gilt nun, die beiden Figuren, Saul Fitelberg und Frau von Tolna, näher zu analysieren und auf ihre Funktion im Roman einzugehen. Innerhalb der Ordnung des

---

[32] Toelle erklärt, die berühmtesten Impresari in Mailand, Venedig oder Parma seien oft ausgebildete Tänzer*innen oder Sänger*innen gewesen. Siehe Toelle: Oper als Geschäft, S. 20 ff.

[33] Ebd.

[34] Siehe DF: 580.

[35] „Und dennoch, figurez-vous, bin ich gekommen, Sie zu entführen, Sie zu vorübergehender Untreue zu verführen, Sie auf meinem Mantel durch die Lüfte zu führen und Ihnen die Reiche dieser Welt und ihre Herrlichkeit zu zeigen, mehr noch, sie Ihnen zu Füßen zu legen…“ (DF: 579). Man sieht hier die Anspielung auf die Versuchung Christi durch den Teufel.

[36] Schmidt-Schütz: *Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne, S. 145. Siehe auch Bergsten: Untersuchungen, S. 32.

Romans scheint es kein Zufall zu sein, dass der Musikagent gleich nach dem 36. Kapitel vorgestellt wird, das von der reichen Mäzenin handelt.[37] Die Identität der Frau von Tolna stellt bis heute ein Rätsel für die *Doktor Faustus*-Forschung dar – obwohl der Großteil der Forscher*innen sie für Hetaera Esmeralda hält, wofür es auch diverse Argumente gibt:[38] Zunächst die im Esmeralda-Kapitel dieser Arbeit genannten Eigenschaften einiger Schmetterlinge, nämlich die Unsichtbarkeit und die Flüchtigkeit.[39] Frau von Tolna ist eine große Verehrerin Leverkühns, die sein Werk und die Aufführungen seiner Kompositionen finanziell unterstützt und seine Wirkungsstätte besichtigt, ohne jemals von ihm gesehen zu werden.[40] Die Unsichtbarkeit[41] ist sowohl die Haupteigenschaft dieser Figur als auch Bedingung für das Unterstützungsverhältnis zu Leverkühn: So entsteht eine Verbindung mit den Schmetterlingen in Jonathan Leverkühns Büchern, die so gut getarnt waren, dass man sie für Blätter halten könnte. Ein anderes Argument wäre die angegriffene Gesundheit Frau von Tolnas, die auf die Syphilis Esmeraldas anspielen könnte:

> Sie lebte in Paris, Neapel, Ägypten, im Engadin, von Ort zu Ort begleitet von einer Jungfer, einem männlichen Angestellten, der etwas wie einen Quartiermacher und Reisemarschall abgab, und einem allein ihren Diensten gewidmeten Arzt, was auf delikate Gesundheit schließen ließ. (DF: 568)[42]

Aus dem obigen Zitat geht auch der flüchtige und mondäne Charakter von Frau von Tolnas Lebensstil hervor. So Zeitblom:

---

[37] Vgl. auch Marquardt: Der Manager als Sündenbock, S. 567.

[38] Das Hauptvorbild für diese Figur sei, so der Autor, Frau von Meck, die unsichtbare Freundin und Mäzenin Tschaikowskis. Puschmann schlägt ein weiteres Vorbild vor: Irene Hirsch-Hatvany, eine ungarische Aristokratin.Die Hatvanys seien Gründer der ungarischen Zuckerindustrie gewesen und sollen auch Thomas Mann kennengelernt haben; Zeitblom berichtet von den „Zuckerrüben-Pflanzungen" (DF: 568) in Frau von Tolnas Villa am Balaton. Vgl. Ent: 30; TB2: 31.01.1944, S. 16; Bergsten: Untersuchungen, S. 82 f.; Puschmann: Magisches Quadrat, S. 142.

[39] Vgl. Kap. 8 u. Börnchen: Kryptenhall, S. 205.

[40] Vgl. DF: 566–570.

[41] Vgl. DF: 566: „Frau von Tolna aber ist eine unsichtbare Figur. Ich [Zeitblom] kann sie dem Leser nicht vor Augen stellen, von ihrem Äußeren nicht das kleinste Zeugnis geben, denn ich habe sie nicht gesehen und nie eine Beschreibung von ihr empfangen […]".

[42] Dies allerdings ist die Schlussfolgerung Zeitbloms, denn Frau von Tolna könnte auch hypochondrisch sein oder fremden Ärzten nicht vertrauen.

> Keinen dieser Aufenthalte, Stadthaus, Gutsschloß und Sommervilla, benutzte die Eigentümerin für irgend längere Zeit. Ganz vorwiegend, man kann sagen: fast immer, war sie auf Reisen, indem sie die Heimstätten, an denen sie offenbar nicht hing, von denen Unruhe oder peinliche Erinnerungen sie vertrieben, der Obsorge von Verwaltern und Hausmeistern überließ. (DF: 568)

Weiters werden der Ring aus „hellgrüne[m] Ural-Smaragd" (DF: 569), den Leverkühn zusammen mit dem ersten Brief bekommt[43] sowie die ungarische Herkunft der Mäzenin erwähnt. Zeitblom präzisiert die Übersetzung des Namens ‚Pressburg', „Poszony" (DF: 225), ins Ungarische, wo die intime Begegnung mit der Prostituierten stattfindet. Auf diese Weise schafft er einen symbolischen Zusammenhang, der sich auf die Bedeutung des Namens ‚Esmeralda' sowie auf das Land Ungarn stützt.[44] Schließlich hätte Esmeralda (und das könnte eine Erklärung für den Nachnamen bieten) einen reichen Aristokraten heiraten können, Herrn von Tolna, der jedoch beim Pferderennen tödlich verunglückt war.[45]

Es gibt auch Argumente, die gegen diese Identifikation sprechen. Was die Anspielung auf den Schmetterling angeht, könnte man darauf hinweisen, dass diese Insekten „ein ephemeres Leben fristen" (DF: 26). Die intime Begegnung mit Esmeralda lässt sich auf Mai 1906 datieren,[46] wo sie bereits krank ist. 1927 – zur Zeit der Uraufführung der *Apocalipsis cum figuris* sowie der ersten Schilderung der Figur Frau von Tolnas –[47] müsste sie also aus einer zeitlogischen, die Intradiegese berücksichtigenden Perspektive schon längst tot sein. Darüber hinaus trägt der geschenkte Ring – laut Zeitblom „Symbol der Bindung, der Fessel, ja der Hörigkeit" (DF: 570) – „die Anfangsworte eines Apollon-Hymnus des Kallimachos" (DF: 570). Der Verweis auf den Gott Apoll, Schützer der Künste, bestätigt die Auffassung eines Verhältnisses „im rein Geistigen" (DF: 571) zwischen dem Komponisten und der Verehrerin, das wenig Dionysisches enthält. Unter diesem Aspekt ist die Verbindung Frau von Tolnas mit Esmeralda fragwürdig, denn im Fall der Prostituierten handelt es sich um eine andere Art von Beziehung. Ein letztes zu betrachtendes Element hat mit der Darstellung Esmeraldas als Femme fatale durch Zeitblom zu tun. Oft wird diese symbolische Figur, nicht selten im Namen der Kunst, geopfert.[48] Wenn also die verschleierte Frau, die bei der Beerdigung

---

[43] Vgl. Oswald: The Enigma, S. 252.

[44] Siehe auch ebd., S. 251.

[45] Vgl. DF: 567.

[46] Vgl. DF: 224.

[47] Die Briefe Frau von Tolnas hatte Leverkühn schon vor der Uraufführung erhalten, aber sie ist zu diesem Zeitpunkt sicherlich noch lebendig.

[48] Vgl. Hilmes: Kleopatra, S. 115 f.; Wurz: Kundry, Salome, Lulu, S. 38.

Leverkühns erscheint, zugleich Esmeralda und Frau von Tolna ist, wäre daraus zu schließen, dass in *Doktor Faustus* die Femme fatale nicht geopfert wurde. Dies wäre im Sinne einer Erneuerung des Typus durchaus möglich; zweifelsohne wird allerdings Frau von Tolna nicht als Femme fatale, sondern vielleicht eher als Femme fragile dargestellt.

Abgesehen von der Identitätsproblematik verkörpern Saul Fitelberg und die ungarische Witwe zwei antithetische Formen und Konzeptionen des Musikbetriebs, die in Adornos *Philosophie* geschildert werden. Der Philosoph schreibt dazu:

> Die nicht konformierende Musik ist vor solcher Vergleichgültigung des Geistes, der des Mittels ohne Zweck, nicht geschützt. Wohl bewahrt sie ihre gesellschaftliche Wahrheit kraft der Antithese zur Gesellschaft, durch Isolierung, aber diese läßt wiederum auch sie selber verdorren. Es ist, als wäre ihr der Stimulus zur Produktion, ja die raison d'être entzogen. [...] Unter den Symptomen solcher Lähmung ist das sonderbarste vielleicht, daß die fortgeschrittene Musik, welche durch Autonomie eben jenes demokratisch breite Publikum von sich stieß, das sie einmal durch Autonomie erobert hatte, nun an die Ära vor der bürgerlichen Revolution zugehörige und in ihrem Wesen Autonomie gerade ausschließende Einrichtung der Auftragskomposition sich erinnert. [...] Fast alle exponierten Stücke, die überhaupt noch fertig werden, sind nicht auf dem Markt verkäuflich, sondern von Mäzenen oder Institutionen bezahlt. Der Konflikt zwischen Auftrag und Autonomie kommt in widerwilliger, stockender Produktion an den Tag. Denn weit mehr noch als in der absolutistischen Ära sind heute der Mäzen und der Künstler, die immer schon in prekärem Verhältnis standen, einander fremd. Der Mäzen hat keinerlei Beziehung zum Werk, sondern bestellt es als einen Sonderfall jener „kulturellen Verpflichtung", die selber bloß die Neutralisierung der Kultur bekundet; für den Künstler aber reicht die Festlegung auf Termine und bestimmte Gelegenheiten schon hin, um die Unwillkürlichkeit, deren das emanzipierte Ausdrucksvermögen bedürfte, zu tilgen. Es herrscht historisch prästabilierte Harmonie zwischen der materiellen Nötigung zur Auftragskomposition durch Unverkäuflichkeit und einem Nachlassen der inneren Spannung, das zwar den Komponisten dazu befähigt, mit der in unbeschreiblicher Anstrengung errungenen Technik des autonomen Werkes heteronome Aufgaben zu erfüllen, dafür aber vom autonomen Werk ablenkt". (PhnM: 28f.)

Der „Konflikt zwischen Auftrag und Autonomie" kommt auch in *Doktor Faustus* durch die zwei Figuren zum Tragen. Fitelberg bietet Leverkühn Reichtum und Popularität an. Laut Adorno ist aber die radikale Musik „die Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihr [sic] Bereich" (PhnM: 15), sie macht „spröde gegen die ratio der Verkäuflichkeit" (ebd.): Die Welt der Impresari lässt sich folglich schwer mit ihr vereinbaren, denn diese Form der Musikfinanzierung ist vom Geschmack des Publikums nie komplett unabhängig. Auch wenn Impresari wie Fitelberg für keine bekannten Operntheater arbeiten, sondern sich

für die Neue Musik einsetzen, müssen sie sich bestimmten Bedingungen des Marktes beugen: Die bloße Aufführung des Werkes in Abwesenheit seines*seiner Urheber*in ist beispielsweise nicht erfolgsversprechend, die Isolierung des*der Künstler*in kann diese Form der Musikfinanzierung nicht gewährleisten. Die Impresari wissen als Geschäftsmänner und- frauen und ebenso als Kunstkennende, wie weit sie gehen dürfen – so Toelle:[49]

> Er[*Sie] musste das Schicksal berechnen können und möglichst alle Zufälle ausschalten, die Erfolg oder Misserfolg einer Produktion oder eines Abends beeinflussen konnten, und er[*sie] musste die Reputation, die Qualität, den Wert und die Erfolgsaussichten des zu erwartenden *spettacolo* mit der Situation am Theater und in der Stadt und den Erwartungen des Publikums in Beziehung setzen.

Adorno vertritt außerdem die These, Mäzen*innen und Künstler*innen seien „weit mehr noch als in der absolutistischen Ära […] einander fremd" (PhnM: 29). Dieses Konzept wird im Roman prosopoietisch durch die unsichtbare Verehrerin Leverkühns realisiert, die diese neue Form des distanzierten Mäzenatentums verkörpert. Dennoch zeichnet sie nicht *in toto* Adornos Idee nach: Frau von Tolna scheint aus keiner „kulturellen Verpflichtung" heraus Leverkühns Schaffen zu finanzieren, da sie sein Werk sehr genau kennt und alle Aufführungen besucht. Die Auffassung aber einer scheinbar größeren Autonomie kraft der Wahl des Mäzenatentums könnte durch den Ring kaum deutlicher werden: Künstler und Mäzenin, nicht zufällig jeweils männlichen und weiblichen Geschlechts, schließen einen künstlerischen Vertrag ab, der an einen Ehevertrag mit seinen Implikationen ewiger Treue denken lässt. Komplett frei ist Leverkühn somit nicht, auch wenn im Roman nie erwähnt wird, dass Frau von Tolna auf irgendeine Art und Weise Stil und Sujets seiner Produktion zu beeinflussen versucht: Als Zeichen seiner Dankbarkeit gegenüber und zugleich aufgrund der Bindung an die Mäzenin trägt Leverkühn während der Komposition der *Apocalipsis* den Ring die ganze Zeit über.[50]

Obwohl Zeitblom versucht, Frau von Tolna als „dienende Frau" Leverkühns und zugleich auch unter gewissen Aspekten als Femme fragile (z. B.: die delikate Gesundheit, die Unsichtbarkeit) darzustellen, wird deutlich, dass es in *Doktor Faustus* wahrscheinlich keine mächtigere weibliche Figur als sie gibt. Sie hat sowohl das Geld als auch verfügt sie über die richtigen Kontakte zu Verlagen und Konzertveranstalter*innen, um Leverkühns Werk ökonomisch fördern zu können. Es liegt diesbezüglich eine Subversion von Geschlechterverhältnissen vor, die

[49] Toelle: Oper als Geschäft, S. 30.

[50] Siehe DF: 570.

dadurch noch deutlicher wird, dass die Mäzenin, also die Frau, dem Komponisten, also dem Mann, den Ring schenkt. Leverkühn ist sich über die Bedingungen eines solchen exklusiven Verhältnisses im Klaren und lässt sich von Fitelberg nicht verführen.

Schließlich gilt es an dieser Stelle auf eine Dichotomie einzugehen, die sich im Roman profiliert, nämlich die Dichotomie *Frankreich – Ungarn*. Es mag bereits aufgefallen sein, dass Frankreich, und insbesondere Paris, einen unrealisierbaren Traum darstellt. Marie Godeau lebt in der französischen Hauptstadt, will aber Leverkühn nicht heiraten. Schwerdtfeger wird, kurz bevor er nach Paris umziehen soll, getötet. Und der Impresario aus Paris beabsichtigt, Leverkühns Musik in diversen Städten zu präsentieren – u. a. auch in Paris – und den Komponisten in die dortigen Zirkel von Intellektuellen einzuführen. Sein Angebot wird abgelehnt.[51] Ganz im Gegenteil dazu stellt Ungarn einen erfüllbaren Traum dar. Leverkühn begegnet der Prostituierten in Leipzig, findet sie dann in der (damals: Monarchie Österreich-Ungarn) ungarischen Stadt Pressburg wieder. Frau von Tolna kommt aus demselben Land wie Esmeralda: In ihrem Schloss verbringt Leverkühn zwölf Tage (wieder die Zahl zwölf, die an die Zwölftontechnik und an die Zahl zwei erinnert)[52] mit Schwerdtfeger, was Zeitblom als „leicht exzentrische[] Episode“ (DF: 574) bezeichnet. Nationalbedingte Formen des kulturellen Lebens, das liberale Paris vs. das traditionsgebundene Ungarn, treten durch die zwei Figuren Frau von Tolna und Saul Fitelberg zutage; zudem wird, worauf Schmidt-Schütz hinweist, im Fitelberg-Kapitel die Stadt Paris auch mit Pfeiffering kontrastiert.[53] Das bayerische Dorf, das der Impresario wohl mit Absicht unzutreffend als „Idyll“ (DF: 578) bezeichnet, hat mit der französischen Metropole in den 1920er Jahren, wahrscheinlich das damalige kulturelle Zentrum Europas, wo man Veranstaltungen aller Art besuchen und auf Picasso, Satie, Joyce, Miller, usw. treffen konnte, wenig gemein, auch unter politischen Gesichtspunkten nicht. Zusammenfassend liegt es nahe, dass Fitelberg hauptsächlich vor der Unverkäuflichkeit des Musikwerkes der Neuen Musik und vor dem in Pfeiffering geäußerten Misstrauen flieht. Selbst die Begründung für diese Flucht ist in einem intersektionalen Denkparadigma angesiedelt, denn sie vereint berufliche und politisch-ethnische Aspekte und weist folglich noch einmal auf die Notwendigkeit hin, diese Figur aus dieser Forschungsperspektive zu untersuchen.

---

[51] Siehe auch Darmaun: Thomas Mann, Deutschland und die Juden, S. 249.

[52] Vgl. 6.1.2.

[53] Vgl. Schmidt-Schütz: *Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne, S. 174.

10.2 Vom Roman zur Musik

Über Formen der Musikfinanzierung reflektieren nicht nur die Fitelberg-Kapitel von *Doktor Faustus*, sondern auch Manzonis Oper durch die Impresario-Figur Fitelberg gerade in einem der bekanntesten Operntheater der Welt: Dieser zweite Teil des Kapitels untersucht die Konsequenzen des Transfers dieser inhaltlichen Mikroform in ein anderes Medium und in einen anderen Kontext.

10.2.1 Saul Fitelberg in Manzonis Oper: Eine Reflexion über Finanzierungsmöglichkeiten und die Zukunft der Oper

Der Figur des jüdischen Impresarios ist in Manzonis *Doktor Faustus* das dritte Bild des zweiten Aktes gewidmet. In diesem Abschnitt sei zuerst der Frage nachgegangen, warum die Oper nicht alle Romanfiguren übernimmt, Saul Fitelberg aber beibehält. Sogar Serenus Zeitblom, die Erzählinstanz, bleibt am Rande von Manzonis Werk; ganz zu schweigen von Schwerdtfeger, der nicht einmal erwähnt wird. Im Gegensatz dazu lässt Manzonis *Doktor Faustus* Fitelberg eine ganze ca. siebenminütige Episode hindurch Adrian Leverkühn ohne Erfolg sein Angebot vorstellen. Durch ihn wagt die Oper in einem der renommiertesten Operntheater der Welt über die Möglichkeit zu reflektieren, wie man sie ökonomisch fördern könnte, und zwar zusammen mit denjenigen, die noch in die Oper gehen und sie somit auch finanzieren. Das Bild lässt sich darüber hinaus auch als Reflexion über die Musikgattung und ihre Zukunft begreifen, denn die Oper ist im Rahmen der Neuen Musik, die zum Teil der Idee der absoluten, rein instrumentalen Musik verpflichtet ist, zweifelsohne eine kontroverse Gattung.[54] Sorg erklärt: „Mit Fitelberg zieht am offensichtlichsten Manzonis Kritik an einem marktorientierten Kunstbegriff in die Oper ein".[55] Der Impresario sei seiner Auffassung nach als kapitalistischer Versucher porträtiert und in diesem Bild kritisiere die Oper die exzessive Vermarktung der Musik.[56] Die wiederholte Verwendung des Falsetts konnotiert den Musikagenten als Lügner noch deutlicher: Das italienische Wort *falsetto* ist der Diminutiv vom Adjektiv *falso* (‚falsch/unehrlich'); darüber hinaus erzeugt diese Art von Gesang einen Eindruck von Künstlichkeit. Nicht

[54] Die Frage nach der Zukunft der Oper ist immer noch aktuell: Vgl. Beyer, Barbara, Kogler, Susanne u. Roman Lemberg (Hrsg.): Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität. Berlin: Theater der Zeit 2014.

[55] Sorg: Beziehungszauber, S. 206.

[56] Vgl. ebd., S. 205.

selten findet diese Gesangstechnik dann Verwendung, wenn Fitelberg die Namen berühmter Persönlichkeiten zitiert. Es wirkt so, als wolle die Oper unterstreichen, dass hier der Impresario den Höhepunkt seiner Lügen und Überredungsstrategien erreicht (Abbildung 10.1) :
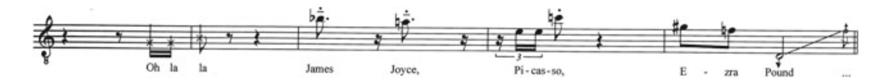


Abbildung 10.1 Die Verwendung des Falsetts – grafisch durch Punkte auf den entsprechenden Tönen signalisiert – bei der Erwähnung von Eigennamen (M-DF: 142 f., T. 275–279)

Dennoch ist die Figur des jüdischen Impresarios, der allerdings bei Manzoni lediglich als Impresario inszeniert wird (andere Identitätskategorien spielen in der Oper selten eine Rolle), auch eine komische: „Mit der Verführungsabsicht geht auch eine Komik einher“,[57] präzisiert Sorg. Manzonis Fitelberg scheint aus einer *opera buffa* zu stammen, da er sich in der Aufnahme der Uraufführung auf der Bühne ständig bewegt und sogar Leute aus Paris imitiert, wie das folgende Textbeispiel zeigt:

> SF: *(parlato, con un timbro di voce diverso; come mimando un altro ipotetico personaggio; con tono molto salottiero)* Madame, oh madame! Que pensez vous, madame? On me dit, madame, que vous êtes fanatique de musique; tout le monde sait, madame, que votre jugement musical est infaillible!“. (M-DF: 144, T. 290)[58]

Genauer gesagt hat diese Szene eine Intermezzo-Qualität, weil sie sich zwischen den Echo-Bildern befindet: „Die Komik dieses dritten Bildes hellt für einen Moment die tragisch-düstere Geschichte um Leverkühns Neffen auf und besitzt damit auch eine retardierende Funktion“,[59] unterstreicht Sorg.[60] Daher lässt sie eher an ein komisches Zwischenspiel vor dem tragischen Ende eines italienischen *dramma per musica* aus dem 18. Jahrhundert denken.

---

[57] Ebd., S. 208.

[58] „*(gesprochen, mit einem anderen Timbre der Stimme; als ob er eine andere hypothetische Figur imitieren würde; mit starkem Salonton)*“. Für den restlichen Text vgl. DF: 581 und 584 f.

[59] Sorg: Beziehungszauber, S. 208.

[60] Vgl. 11.2.3.

Was die Sprache von Manzonis Fitelberg angeht, kann man einige kleine Unterschiede zu Manns Roman bemerken. Zum Beispiel die Dominanz des Französischen. In der Oper wird zu einem Großteil auf die Mischung zweier Sprachen, was hingegen den Roman prägt, verzichtet: Der Impresario hätte teils auf Italienisch, teils auf Französisch sprechen können. Vielleicht thematisiert die Oper aufgrund der programmatisch deklarierten „sgermanizzazione"[61] des Romans die Problematik des Antisemitismus, der im Roman durch Fitelberg wahrscheinlich am deutlichsten hervortritt, kaum und lässt Fitelberg weder Deutsch noch Italienisch sprechen. An vereinzelten Stellen wird darauf hingewiesen, etwa „ça c'est bien allemand!" (M-DF: 147, T. 306), „Une confusion tragique – Wagner…" (M-DF: 155, T. 361 ff.) und „Deutschland…Deutschland!" (M-DF: 158, T. 385 ff.). Durch das Französische gewinnt aber der Bezug auf das kulturelle Leben in Frankreich an Bedeutung und Fitelberg wird eher als jüdischer Impresario denn als französischer dargestellt.[62]

Formal betrachtet ist außerdem Fitelbergs Episode in der Oper ein echter Monolog vom Anfang bis Ende, oder, genauer gesagt, ein Solo des Sängers: Niemand stellt den Agenten vor, er betritt plötzlich die Bühne und präsentiert sich. Und niemand kommentiert, was er sagt. Ein Grund dafür ist, dass sich Manzoni für die Verwendung der Romanpassagen in der direkten Rede entscheidet und im entsprechenden Kapitel ist er die einzige Figur, die sich auf diese Weise ausdrückt.[63]

Sorg unterstreicht, dass Manzoni hier mit Klangmöglichkeiten experimentiert, „indem Geräusch und Klang zusammengeführt werden".[64] Er behauptet außerdem, die Musiksprache stehe „gegen die Verführungsversuche Saul Fitelbergs".[65] Es scheint aber, dass die „abgerissene[n] Motive der Streicher"[66] sowie der ganze Musikverlauf hervorragend zur tragikomischen Figur passen und ihre Besonderheit noch deutlicher unterstreichen. Ein Beweis dafür ist, dass seine Rede nie vom Orchester zugedeckt, sondern einfach begleitet wird. Die Zusammenführung von Klang und Geräusch könnte sich zudem im Medium der Musik auf Fitelbergs

---

[61] Manzoni: Il linguaggio del *Doktor Faustus*, S. 305. Vgl. auch 5.2.1.1.

[62] Somit verweist die Oper aufgrund des Aufführungskontextes indirekt auf die Unterschiede zwischen italienischer und französischer Oper.

[63] Vgl. (sowohl für die Auswahl der Textstellen aus dem Roman als auch für die „sgermanizzazione") 5.2.1.1.

[64] Sorg: Beziehungszauber, S. 205.

[65] Ebd.

[66] Ebd., S. 208.

Versuch beziehen, die Neue Musik an die Welt der Impresari anzupassen, sie verkäuflicher und mondäner zu machen. Fitelbergs Angebot wird aber in der Oper komplett ignoriert: Eher als die Einsamkeit des Kunstwerkes wird hier die Einsamkeit der Welt der Impresari, die – wie Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik* darlegt – mit der neuen musikalischen Situation nicht kommunizieren kann und folglich für lächerlich erklärt wird. In Manzonis Oper treten Adornos Auffassungen in umgekehrter Form auf: Nicht mit der Neuen Musik will keine*r „etwas zu tun haben […], die Individuellen so wenig wie die Kollektiven“ (PhnM: 126). Vielmehr „verhallt“ (ebd.) das Angebot des Impresarios Saul Fitelberg in der Oper und im Roman „ungehört, ohne Echo“ (ebd.) und wird dann schnell vergessen.

10.3 Fazit

In diesem Kapitel wurde der narratologisch-intermediale Akzent der Untersuchung um das Forschungsparadigma der Intersektionalität erweitert. Die drei Bereiche Intersektionalität, Intermedialität und Narratologie werden kombiniert, um die sozialen Ungleichheiten darzustellen, die im Roman anhand der Figur des jüdischen Impresarios Fitelberg konstruiert werden. Während in Manzonis Oper der Bezug auf Fitelbergs Herkunft, ähnlich wie im Fall von Esmeralda, in den Hintergrund rückt, so wird jedoch hier die sozial-politische Kritik der Fitelberg-Kapitel in das neue Medium transferiert. Der Impresario dient dazu, über die Finanzierung des Musikwerkes zu reflektieren. Um sich der Analyse des intermedialen Effekts der Verstärkung des vorigen Kapitels anzuschließen, kann zu Manzonis *Doktor Faustus* gesagt werden, dass in dieser Oper die Verstärkung der sozial-politischen Kritik vor allem kontextuell bedingt ist: Sie thematisiert diesen Aspekt in einem der renommiertesten Operntheater der Welt und zielt folglich noch ausdrücklicher als der Roman auf eine Reflexion durch das Publikum ab. Wie Henze verstärkt auch Manzoni eine Figur aus *Doktor Faustus,* die sonst in der Forschungsliteratur kaum behandelt wird, was dementsprechend noch einmal ein Beweis dafür ist, dass die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von Thomas Manns Roman eine neue Lektüre des Werkes bewirkt.



11 Echo

Nepomuk Schneidewein ist das vierte Kind von Leverkühns Schwester Ursula. Es kommt im Jahr 1928 nach Pfeiffering, da sich seine Mutter um ihn nicht kümmern kann, weil ihr der Arzt einen Anstaltsaufenthalt verschrieben hat. Er kommt aber auch, um sich „in oberbayrischer Landluft“ (DF: 666) von den Masern zu erholen. Nepomuk nennt sich selber Echo und ist ein sehr liebreizendes Kind, von dem eine enorme Anziehungskraft ausgeht und das den Eindruck vermittelt, aus einer anderen Welt zu stammen. Als Echo in Pfeiffering ankommt, beugen sich z. B. die Frauen „mit gerungenen Händen zu dem Männlein herab […] und r[u]fen Jesus, Maria und Joseph“ (DF: 667). Er hat blondes Haar und Augen „vom klarsten Blau“ (ebd.). Wenn er spricht ist aufgrund seines Akzents und einiger Redensarten die schweizerische Herkunft seines Vaters zu erkennen.[1] Zugleich spricht er auf altertümliche Weise, denn er benutzt mittelhochdeutsche Wörter.[2] Er ist also ein sehr merkwürdiges, „fast überirdisch[es]“[3] Kind.[4] Auch die Darstellung

---

[1] Vgl. DF: 668.

[2] Vgl. DF: 679 und Winkler, Angela: Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann. Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 150.

[3] Briefe 3: 16.01.1947, S. 326, an Meyer.

[4] Das Modell für Nepomuk soll Frido Mann, der Sohn Michael Manns und der Schweizerin Gret Moser, gewesen sein: „Wählte mir Bilder von Frido für die Nepomuk-Episode aus“ (TB 1: 04.07.1943, S. 596), schreibt der Autor in seinem Tagebuch. Nicht nur das Aussehen soll er seinem Enkel entliehen haben, sondern auch die Ausdrucksweise: „Mittags mit dem kleinen Fridolin auf der Promenade. Wenn es vorüber ist, sagt er ‚habt‘. Dies für Nepomuk Schneidewein’“ (Ent: 25). Tschechne spricht diesbezüglich von „Liebeserklärung großväterlicherseits“. Frido Mann äußerte sich lange Zeit nicht über die Echo-Episode, erst 1997 hielt er einen Vortrag über die Beziehung des Modells zur literarischen Figur in der Heimatstadt des Großvaters. Sehr groß soll die Wirkung der Echo-Episode auf die ersten, vor allem weiblichen Leser*innen des Romans, gewesen sein, wie man der *Entstehung des „Doktor Faustus“* entnehmen kann. Erika Mann „hatte

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1_11

des Erzählers verstärkt den Eindruck, Echo stamme aus einer anderen Welt: Sein Aussehen lasse zugleich an ein „Elfenprinzchen" (DF: 667) und – so Winkler – an einen Engel, eine Art Gotteskind denken.[5] Es scheint kein zufälliges Textelement zu sein, dass sowohl das Wort ‚Echo' als auch ‚Elfen' oder ‚Engel' mit dem Buchstaben E beginnen. Auch ist mit dem realen Namen des Kindes eine religiöse Symbolik verbunden, insofern Johannes von Nepomuk ein böhmischer Märtyrer war.[6] Der Verweis auf Johannes von Nepomuk verstärkt die christliche Symbolik, indem diese um das Motiv des Opfers bereichert wird: Der Pfarrer von Pfeiffering schenkt Echo „ein buntes Bild des Lammes" (DF: 672).[7]

Das Kind bringt in Pfeiffering als eine Art Erzengel oder – so Börnchen – „kleiner Hermes"[8] eine Botschaft von Liebe, Zärtlichkeit und „Transparenz" (Ent: 168), die der Autor in der *Entstehung des „Doktor Faustus"* folgendermaßen beschreibt:

> Ich schilderte den zarten Kömmling im Elfenreiz, steigerte eine Zärtlichkeit meines eigenen Herzens ins nicht mehr ganz Rationale, zu einer Lieblichkeit, welche die Leute heimlich an Göttliches, an ein von hoch- und weither zu Besuch Kommendes, eine Epiphanie glauben läßt. Vor allen Dingen: ich ließ den kleinen Boten seine wunderlichen Sprüche machen, wobei ich Stimme und Akzent des Enkelknäbchens im Ohr hatte. (Ent: 168)

---

sich nämlich, dem Jahreswechsel zu Ehren, nach durchlesener Nacht in die Pflege eines ‚beauty shop' begeben, und nachmittags, beim Lesen der Echo-Kapitel, war das ganze kunstvolle make-up, Wimperntusche und alles, von Tränen verschwemmt, ihr schwärzlich übers Gesicht geflossen" (Ent: 174). Die Frau Alfred Neumanns habe „die Nacht nicht schlafen können und nur an das Kind immer denken müssen" (Ent: 179). Und die Übersetzerin in London soll Mann gefragt haben: „How could you do it?" (Ent: 169). Die Kapitel, so Mann in der *Entstehung*, mussten auf diese Weise beendet werden. Tschechne, Wolfgang: Vorwort. In: Mann, Frido: „Echo" zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus". Hrsg. v. Lisa Dräger und Wolfgang Tschechne. Lübeck: DrägerDruck 1998, S. 9–19; vgl. Mann, F.: „Echo" zwischen Tod und Leben. u. Ent: 169.

[5] Vgl. Winkler: Das romantische Kind, S. 151 u. Kaufmann, Fritz: „Dr. Fausti Weheklag". In: Archiv für Philosophie 3 (1949) H. 1, S. 5–28, hier: S. 17.

[6] Man kann davon ausgehen, dass dies dem Autor bekannt war, denn eine Statue des Heiligen befindet sich in München an der Praterwehrbrücke. Siehe auch Bergsten: Untersuchungen, S. 233.

[7] Friedhelm Marx weist außerdem darauf hin, dass „es der inneren Dynamik des Romans" entspricht, „daß sich Leverkühns christomorphe Züge in dem Moment verstärken, wo das Bild des seligen Kindes zurückgenommen und in ein Bild unschuldigen Leidens verkehrt wird". Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen…". Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt am Main: Klostermann 2002, S. 279.

[8] Börnchen: Kryptenhall, S. 295.

Diese Botschaft, die das Kind auf der intradiegetischen Ebene der *histoire* 1928 mit sich bringt, „*soll nicht sein*" (DF: 692; Herv. i. O.): Das Kind stirbt nach einer qualvollen Krankheit an Meningitis.

Wird die Figur Echo im Roman in den Blick genommen, so muss auch die komplexe Verflechtung von Musik-, Zeichentheorie, Rhetorik und Mythologie berücksichtigt werden, die sich mit dem Spitznamen des Kindes verbindet und die hauptsächlich vom intramedialen Bezug auf Ovids *Metamorphosen* ausgeht, besonders im Rahmen einer intermedial angelegten Studie. In Anlehnung vor allem an Börnchens Studie wird diese Deutungsebene des Romans, deren Untersuchungsgegenstand phono- und prosopoietische Elemente sowie intra- und intermediale Bezüge bilden, vor allem im ersten Abschnitt ausgelotet.[9] Vor dem Hintergrund des Interpretationsvorschlags von Börnchen, der zu Recht die Rolle des intramedialen Bezugs auf Ovids *Metamorphosen* unterstreicht,[10] geht dann der erste Abschnitt des vorliegenden Kapitels einen eigenen Weg: Er bezieht auch den ebenfalls mit Echo verbundenen intermedialen Bezug auf Beethovens Sonate opus 111 in die Analyse ein und schaut schließlich mithilfe von Kategorien aus der Intermedialitätsforschung auf die Analyse als Ganzes zurück. Zweck dieser Rückschau am Ende des ersten Abschnitts ist eine Definition der Funktion des Echo-Motivs aus intermedialer Sicht für die Bedeutungskonstitution von *Doktor Faustus*. Im zweiten Teil des Kapitels liegt der Fokus auf der Charakterisierung der Figur Echo in den Kompositionen von Fine, Henze und Manzoni: Ihrer Analyse lässt sich nicht nur entnehmen, wie das Kind im jeweiligen Werk dargestellt wird und wie dies im Medium der instrumentalen Musik oder der Oper überhaupt möglich ist, sondern auch, wie sich die Werke mit dem transmedialen, jedoch – zumindest implizit – immer auf akustische Phänomene verweisenden Motiv des Echos auseinandersetzen.

11.1 Echo und das Echo-Motiv

In diesem Abschnitt sei das Echo-Motiv von *Doktor Faustus* zunächst aus handlungs- und figurenbezogener Perspektive behandelt, um dann Figuren und Inhalte zu abstrahieren und ihrer phono- und prosopoietischen Funktion – oder, allgemeiner gefasst ihrer allegorischen Funktion – nachzugehen. In diesem zweiten Schritt wird das Augenmerk sowohl auf die Echo-Kapitel als auch auf das achte Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* samt seinem intermedialen

[9] Vgl. ebd., S. 285–322.
[10] Siehe ebd., S. 298.

Bezug auf Beethovens Klaviersonate opus 111 sowie erneut auf den bedeutenden intramedialen Bezug auf Adornos musikphilosophisches Werk gerichtet. Der letzte Teil des Abschnitts widmet sich der intermedialen Kategorie der Systemkontamination nach Rajewsky und legt dementsprechend den Fokus auf den gesamten Roman. Dabei werden auch musikwissenschaftliche Definitionen des Echos und der barocken Echo-Wirkung miteinbezogen.

11.1.1 Echo-Wirkungen

Doktor Faustus könnte nicht nur den Faust-Mythos, sondern auch den Echo- und Narziss-Mythos neu erzählen. Der Spitzname des Kindes stellt eine explizite Referenz auf die Figur aus Ovids Mythos dar, die im Sinne einer *associative quotation* einer Komplettierung bedarf: Aus Ovids Mythos ist die Figur Narziss nicht mehr wegzudenken, weil die mythische Echo ihre Funktion in der Handlung nur in Bezug auf Narziss erhält. Dass Adrian Leverkühn im Rahmen von Zeitbloms Darstellung im Roman Narziss verkörpern könnte, bestätigen Charaktereigenschaften wie seine Indifferenz, seine Kälte und seine Liebe nur für sich selbst und für seine Musik, obwohl er doch wie Narziss von Männern und Frauen geliebt wird.[11] Zwar soll Narziss im Gegensatz zu Leverkühn weder von einem Mann noch von einer Frau jemals „gerührt“[12] worden sein: Wird aber der Mythos als Deformationsverhältnisse voraussetzendes System angesehen, so sollte diese Modifikation bei Thomas Mann kaum überraschen.[13] Die Berührung durch Esmeralda, die zusammen mit den anderen Prostituierten des Leipziger-Bordells als „Nymphe der Wüste“ (DF: 208) bezeichnet wird (und die Mutter von Narziss ist eben eine Nymphe, genauer eine Wassernymphe),[14] führt aber zu einem sterilen, selbstbefriedigenden Geschlechtsakt. Weitere Modifikation des Mythos wäre zudem, dass das Kind Echo keine Nymphe, immerhin aber ein kleiner Elf ist, der gänzlich oder teilweise wiederholt, was er hört oder wahrscheinlich irgendwo einmal gehört hat.[15] Adrian Leverkühn versucht, das Kind, das ihn liebt, ebenfalls zu

[11] Siehe Naso, Publius Ovidius: Metamorphosen (im Folgenden als Ovid: Metamorphosen). Hrsg. u. übers. v. Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2004, Liber III, S. 104, V. 351–355.

[12] Ebd., S. 105.

[13] Barthes: Mythen des Alltags, S. 268.

[14] Vgl. Ovid: Metamorphosen, S. 104, V. 341 f.

[15] Vgl. DF: 684: „‚Übrigens sprechen wir von ihm‘, fuhr ich [Zeitblom] fort, ‚als hätte er selbst sich diese Dinge ausgedacht. Hast du ihn je gefragt, woher er sie hat? Von seinem Vater oder von wem?‘

lieben: Der Komponist ähnelt somit Narziss, der herausfinden will, wer ihn liebt und seine Worte wiederholt.[16] Vielleicht aufgrund des Verbots des Teufels oder seiner Unfähigkeit, andere Menschen als sich selbst zu lieben, kann Leverkühn Echos Liebe, die, weitere Modifikation, eine andere Art von Liebe im Vergleich zu der der mythischen Echo zu Narziss ist, nicht immer erwidern: Manchmal erlaubt er ihm, seinem Komponieren beizuwohnen, manchmal sieht er ihn ganze Tage nicht, scheint „ihn zu meiden und sich den zweifellos geliebten Anblick zu verbieten“ (DF: 678). Dieses letzte Verhalten kulminiert dann in der Äußerung „*es soll nicht sein*“ (DF: 692; Herv. i. O.): Leverkühn beschäftigt sich länger als Narziss mit der Frage, ob er doch einen anderen Menschen lieben soll, verneint dies jedoch im Endeffekt ebenfalls.[17] Kurz nach dieser Entscheidung stirbt der schon sehr kranke Echo oder zumindest stirbt sein Leib wie die mythische Figur: Was in ihm noch lebt, „ist der Klang nur“,[18] der sich etwa in jener „Echo-Wirkung“ (DF: 703) der *Weheklag* wieder äußert, die vielleicht auch für das Klagen von Narziss und später der Dryaden („planxerunt dryades: plangentibus adsonat Echo“[19]) stehen könnte.[20] Die exzessive Liebe zu sich selbst führt zum Tod: Das Einzige, was von Narziss bleibt, ist eine Blume „foliis medium cingentibus albis“,[21] von Leverkühn bleiben ebenfalls die Blätter der Biographie seines Freundes Zeitblom:

Die Antwort war:

‚Oh nein, ich ziehe es vor, die Frage auf sich beruhen zu lassen, und nehme an, er wüßte mir keinen Bescheid‘.

Es schien, die Schweigestillschen Frauen hielten es ebenso. Auch sie haben, meines Wissens, niemals das Kind befragt, wie es zu seinen Abendsprüchlein gekommen sei“. Siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 296.

[16] Vgl. Ovid: Metamorphosen, S. 106 f.

[17] Es besteht in der Forschungsliteratur zum Roman auch die Auffassung, dass Leverkühn das Kind doch liebt und dass dies einen Verstoß gegen das Verbot des Teufels – „Du darfst nicht lieben“ (DF: 363) – darstellt. Vgl. u. a. von Rohr Scaff, Susan: The Duplicity of the Devil’s Pact: Intimations of Redemption in Mann’s *Doktor Faustus*. In: Monatshefte 87 (1995) H. 2, S. 151–169, hier: S. 152. Jedenfalls scheint der „Teufel“ diese Liebe nicht zu erlauben.

[18] Ebd., S. 109.

[19] „Auch die Dryaden klagen, es klagt mit den Klagenden Echo“. Ebd., S. 112, V. 507 (Übers. S. 113).

[20] Dazu vgl. auch Voß, Torsten: Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierung eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela“, „Echo“ und ihre Schwestern. In: Text & Kontext: Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 34 (2012), S. 7–33, hier: S. 15.

[21] „die mit weißen Blättern umhüllt das Herz ihrer Blüte“. Ebd., V. 510 (Übers. ebd.).

Die Gattung der Biographie entspricht dem Topos „vom ‚toten Buchstaben', der dennoch das Leben bewahrt".[22]

Nun sei der Frage nachgegangen, wie *Doktor Faustus* – nochmals Börnchen zufolge – „seine Musiktheorie mit der impliziten Text- und Zeichentheorie des Echo-Mythos"[23] überblendet: In diesem Fall liegt der Fokus eher auf musiktheoretisch-bezogenen Aspekten des Romans. Denn Echo ist – vergleichbar zu Ovids Mythos selbst, der als „Ätiologie der Prosopopöie"[24] aufgefasst werden kann – nicht nur eine Figur von *Doktor Faustus*, sondern auch Personifikation des natürlichen Phänomens des Widerhalls. Als Erstes sei hier auf Brinkempers Definition des Echos in Abgrenzung zur Spiegelung (und teilweise in Anlehnung an Roland Barthes) verwiesen:[25]

> Das Echo beruht nicht in der Ineinanderspiegelung von Formkomponenten, sondern auf der scheinbar unveränderten, syntaktisch konstanten und zeitlich versetzten Wiederkehr von Motiven und Themen. Die entscheidende transformatorische Differenz des Echos beruht vor allem auf dem zeitlichen Abstand seines Erklingens und der räumlichen Tiefenwirkung seines Widerhalls, der zugleich die mediale Brechung, Umfärbung und Filterung der Produktion und Artikulation der Signifikanten, eine räumlich-materiale Rauheit indirekt reflektierter Klänge transportiert.

Die Begegnung mit Nepomuk kommt für die Leser*innenschaft nicht völlig unerwartet, denn sowohl die Figur als auch das Motiv des Widerhalls werden in früheren Kapiteln mithilfe lexikalischer und semantischer Anspielungen antizipiert. Aus der musikalischen Realisierung des Namens ergibt sich, dass der Spitzname Echo geradezu das Echo von ‚Nepomuk Schneidewein' ist. In diesem Fall hallt nicht das ganze Wort, sondern nur ein Teil davon, wider, was im Fall der musikalischen Stilisierung des Echos doch nicht unüblich ist (Abbildung 11.1):[26]

[22] Börnchen: Kryptenhall, S. 302.

[23] Ebd., S. 308.

[24] Ebd., S. 298.

[25] Brinkemper, Peter V.: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus". Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 84. Siehe auch Barthes, R.: Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin: Merve 1979 [Paris 1972], S. 19–36.

[26] Braun, Werner: Art. Echo. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027 >(letzter Zugriff: 21.08.2020). Vgl. auch Campbell, Murray u. Mary Térey-Smith: Echo. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44237 >(letzter Zugriff: 21.08.2020).
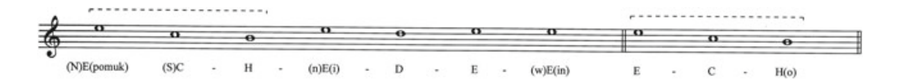


Abbildung 11.1 Die musikalische Chiffre Echos.

Das spätere Erscheinen Echos wird außerdem im achten Kapitel angedeutet, das vom Lehrer Kretzschmar und seinen Vorträgen handelt. So beschreibt der Organist[27] das Arietta-Thema von Beethovens Klaviersonate opus 111:

> Das Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt, für die es in seiner *idyllischen Unschuld* keineswegs geboren scheint, ist ja sogleich auf dem Plan und spricht sich in sechszehn Takten aus, auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß *seiner ersten Hälfte*, einem *kurzen, seelenvollen Rufe* gleich, hervortritt, – *drei Töne* nur, eine Achtel-, eine Sechszehntel- und eine punktierte Viertelnote, nicht anders skandiert als etwa: „*Him-melsblau*" oder: „Lie-besleid" oder „Leb'-mir wohl" oder: „Der-maleinst" oder „Wie-sengrund", – und das ist alles.[28] (DF: 83; Herv. A. O.)

Die Eigenschaften des Arietta-Themas deuten auf die Figur Echo. Das unschuldige Kind ist selber „zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt", für die es keineswegs geboren scheint: Hier sowie mit der Aussage „Leb'-mir wohl" wird auf seinen frühen Tod angespielt.[29] Seine vollständige Klangchiffre lässt sich ebenfalls auf ein dreitöniges Motiv reduzieren, welches der Klangchiffre seines Spitznamens entspricht und als Echo ebenfalls „einem kurzen, seelenvollen Rufe" gleicht.[30] Wenn noch Zweifel bestehen, dass hier zugleich auf die Figur des Kindes und auf Ovids Mythos angespielt wird, so seien noch die Wörter „Him-melsblau" (die Augenfarbe des Kindes) und „Lie-besleid" (die nicht erwiderte Liebe der mythischen Echo zu Narziss und die des Kindes zu Leverkühn) erwähnt. Das Wort „Wiesengrund" wird in der Forschungsliteratur oft als eine Karikatur Adornos gesehen, was in der *Entstehung des „Doktor Faustus"* eine

[27] An dieser Stelle sei außerdem auf die Wichtigkeit des Echos für das Orgelspielen hingewiesen: Eine wichtige Gattung ist in der Musikgeschichte das Orgel-Echo. Siehe ebd.

[28] Vgl. Bergsten: Untersuchungen, S. 234 ff.

[29] Laut Bergsten wird Echo „allmählich zu einem Symbol des Kindes und der unschuldig leidenden Schöpfung". Ebd., S. 236. Auch Angela Winkler interpretiert das Sterben Echos als „Akt der Opferung", „der den Menschen Erlösung von ihren Sünden bringt". Winkler: Das romantische Kind, S. 152. Siehe auch Kaufmann: „Dr. Fausti Weheklag", ebd.

[30] Vgl. auch Börnchen: Kryptenhall, S. 303–306.

Bestätigung findet.[31] „Wiesengrund“ ist ebenfalls eine explizite intramediale Einzelreferenz auf die Ausführungen Adornos zu Beethoven und speziell auch zum musikalischen Echo, wie dies auch bei der *Weheklag* der Fall ist.[32]

Betrachtet man die Noten von Beethovens Klaviersonate, so wird man feststellen müssen, dass die Töne, aus denen die Klangchiffre Echos besteht (e c h) mehrfach auftauchen (Abbildung 11.2):
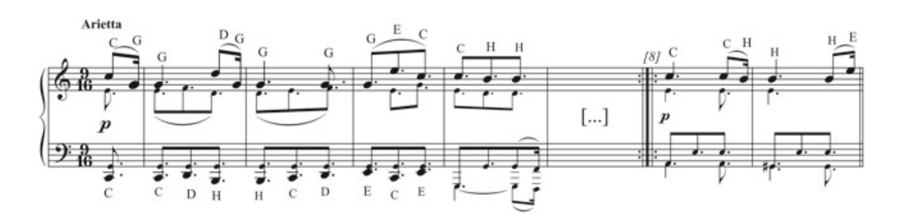


Abbildung 11.2 Auszug aus Beethovens Klaviersonate opus 111

Wird das Kind Echo als Prosopopöie des Klangphänomens aufgefasst, so entsteht aus Ovids zweiteiliger Struktur (die mythische Figur Echo wird zum Klang) eine dreiteilige Struktur (der Klang wird zum Kind, das dann wieder zum Klang wird). Der Mythos muss aber durch die Figur von Narziss komplettiert werden, der, wie bereits gesagt, Adrian Leverkühn sein könnte. Prosopoietisch steht der Komponist zugleich auch für die Neue Musik, so wie Echo nicht eine beliebige Echo-Wirkung, sondern die Echo-Wirkung der Renaissance- und Barockmusik (und speziell von Monteverdis Musik) verkörpern könnte, wie die Leser*innenschaft durch die Beschreibung der einzigen zwölftönigen Komposition Leverkühns erfährt. Wieso ausgerechnet die Neue Musik als narzisstisch dargestellt wird, erklärt ein weiterer Blick in Adornos Schriften. Ein Beispiel unter vielen für jenen Selbstzweck der Neuen Musik ist das folgende:

> Die Zwölftonmusik hat ein Moment von streamline. In der Realität soll die Technik Zwecken dienen, die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen. Hier, wo solche Zwecke entfallen, wird sie zum Selbstzweck und surrogiert die substantielle Einheit des Kunstwerks durch eine bloße des „Aufgehens“. (PhnM: 70)

Die Frage wäre berechtigt, ob nicht nur im Fall der Dodekaphonie aufgrund dieser Selbstreferentialität der Musik eine Assoziation zum Narzissmus nahe liegt;

[31] Vgl. 6.1.1.

[32] Vgl. Kapitel 5.

jedenfalls sieht Adorno hier als prägendes Merkmal die Tatsache, dass sie keine anderen Zwecke als die technisch-musikalischen erfüllen kann bzw. zu erfüllen beabsichtigt. Folglich erscheint die Neue Musik in Adornos Musikphilosophie als narzisstisch.[33]

So wie das Kind Echo Einblick nimmt in die Skizzenbücher Leverkühns, so versucht auch das Klangphänomen des Echos sich in die *Weheklag*, sprich: in die Zwölftontechnik, zu integrieren und zeigt somit seine „Einsamkeit" (PhnM: 48), sprich: seine Selbstreferentialität:

> Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung *als* Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehmutsvolle „Ach, ja!" der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit, – wie umgekehrt die Nymphen-Klage ihrerseits dem Echo verwandt ist. In Leverkühns letzter und höchster Schöpfung aber ist dieses Lieblingsdessin [sic] des Barock, das Echo, oftmals mit unsäglich schwermütiger Wirkung verwendet. (DF: 703f.; Herv. i. O.)

Diese widerhallende Klage spiegelt also, da Widerhall und Widerschein verwandte Begriffspaare sind,[34] den narzisstischen Charakter der Neuen Musik wider: Im obigen Zitat aus der *Philosophie der Neuen Musik* wird auch die Dodekaphonie als Kompositionstechnik porträtiert, die zwar – wie der mythische Narziss – beabsichtigt, Zwecken außerhalb sich selbst zu dienen, im Endeffekt doch nur Selbstzwecke erfüllt.[35] Dies führt zum metaphorischen „Tod" der Neuen Musik, wofür jenes g eines Cello am Ende der *Weheklag* steht, das dann zu einem – so Zeitblom – „nachschwingend im Schweigen hängende[n] Ton" (DF: 711) wird, der dann „denn Sinn" (ebd.) wandelt und sich im schriftlich fixierten Text in ein „Licht in der Nacht" (ebd.) transformiert, was wieder die Affinität von Spiegel- und Echo-Effekten bestätigt; dieser Ton bleibt aber im Akt des Vorlesens des Textes als Klang (die Ach-Echos mit der Stimme) erhalten.[36] Jenes g des Cello ist selbst ein Echo der dreitönigen motivischen Struktur des Arietta-Satzes (c g g/d g g in den ersten Takten), das sich dementsprechend über die zeiträumliche Ebene (zumindest) der intradiegetischen Narration erstreckt:[37] Der erneute

---

[33] Dazu siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 305 f.

[34] Siehe etwa Schulze, Sebastian: Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart. Paderborn: Fink 2015, S. 79; Brinkemper: Spiegel & Echo, ebd.

[35] Brinkemper widmet sich außerdem in seiner Studie jener vertikalen und horizontalen Spiegelung in der Zwölftontechnik. Siehe Brinkemper: Spiegel & Echo, S. 82 f.

[36] Vgl. 5.1.2.

[37] Zu den zeitlichen und räumlichen Aspekten des Echos vgl. Brinkemper: Spiegel & Echo, S. 84.

Blick in das obige Notenbeispiel aus Beethovens Klaviersonate zeigt eine gewisse Insistenz auf den Ton g, der nicht nur in den ersten Takten die dreitönige, motivische Struktur beschließt, sondern in der dritten Stimme wiederholt zu finden ist. Die Beschreibung der *Weheklag* durch Zeitblom kann zudem für ein Echo (und auch für eine Spiegelung) der Beschreibung von Beethovens Arietta-Satz durch Kretzschmar gehalten werden:

> […] – und das ist alles. (DF: 83) Dann ist nichts mehr, – […] (DF: 711)

Diese Struktur aus Echo und Spiegelung lässt sich sowohl aus typografischer – was auch an der Position der Gedankenstriche zu erkennen ist – als auch aus struktureller und semantischer Sicht konstatieren: Ein Echo ist, so Börnchen, „eine nie identische Wiederholung",[38] beide Sätze drücken eine sehr ähnliche Bedeutung aus und befinden sich am Ende einer Beschreibung des jeweiligen Stückes, die kurz vor den hier erwähnten Sätzen ins Detail geht und sogar Motive und Töne explizit erwähnt. Beide Sätze bestehen aus vier kurzen Wörtern, die in einem ähnlichen Tempo vorgelesen werden.

Zudem komme die Sonate laut Kretzschmar auch bei Beethoven zu einem als irreversibel dargestellten Ende: „Die Sonate" (DF: 85), so der Musiklehrer im Roman, „selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied" (ebd.). Demnach fehlt der Sonate ein außerhalb ihrer selbst liegendes Ziel: Auch Beethovens Sonate profiliert sich in Kretzschmars Vorträgen als narzisstisch, was sie wie die *Weheklag* zum Verzicht auf einen dritten Satz und folglich zum Verstummen führt. Dieses Verstummen wird auch dort, also im *proposta*-Teil dieser Echo-Struktur, eben durch das Echo überwunden: Die Zuhörer*innen verlassen am Ende des Vortrags das Haus und – so Zeitblom im Roman

> noch längere Zeit hörte man aus entfernteren Gassen, in die die Zuhörer sich zerstreuten, nächtlich stillen und widerhallenden Gassen der Kleinstadt, das „Leb'-mir-wohl", „Leb'-mir-ewig-wohl", „Groß – war Gott in uns" echohaft herüberschallen. – (DF: 86)

Als letztes Element dieser Analyse ausgewählter Echos von *Doktor Faustus* sei an dieser Stelle erwähnt, dass das Kind Echo, Prosopopöie des Widerhalls, beim Sprechen selbst Echos produziert:

---

[38] Börnchen: Kryptenhall, S. 303.

> Echo freute sich wohl über diese Gaben, sagte aber doch bald „'habt", wenn er damit gespielt hatte, und zog es bei Weitem vor, wenn der Onkel ihm die Gegenstände seines eigenen Gebrauches zeigte und erklärte – immer dieselben und immer aufs neue, denn Beharrlichkeit und Wiederholungsverlangen der Kinder sind groß in Dingen der Unterhaltung. (DF: 679 f.)

Dieses „'habt" des Kindes ist Echo seiner Gedanken und könnte zum Beispiel als *risposta* von „genug gehabt" stehen. Ein Gegenstand, mit dem das Kind gerne spielt, ist auch die „Spieldose" (DF: 680), die ihm Zeitblom geschenkt hat und die drei „Biedermeier-Melodien" (ebd.) spielt, „denen Echo in immer gleichem Gebanntsein lauschte" (ebd.). So entsteht ein Zusammenhang zwischen dem Kind, der Personifikation des Widerhalls, und der Musik. Dieses Spielen geschieht – so die Erzählinstanz im vorigen Zitat – mit einem gewissen Verlangen nach Wiederholung, das nicht nur typisch für Kinder ist, wie Freud in der im Esmeralda-Kapitel erwähnten Schrift *Jenseits des Lustprinzips* bemerkt,[39] sondern auch den Widerhall selbst ausmacht.

11.1.2 Systemkontaminationen

Die Behandlung der Echos des Romans öffnet die Tür zu vielfältigen interdisziplinären Reflexionen, denn das Phänomen kann sowohl in der Natur als auch in der Literatur und in der Musik beobachtet werden, und ist dementsprechend durchaus als transmediales Motiv zu werten.[40] Wendet man aber eine eher in die Kategorie der Intermedialität fallende Perspektive an, und zieht man folglich die in der Beschreibung der *Weheklag* angesprochene barocke Echo-Wirkung in Betracht, so kann man einige Schlussfolgerungen ziehen, die sich auf den gesamten Roman beziehen. Gleichzeitig können einige im Laufe der Studie behandelten Aspekte bereits hier vor dem Schlusskapitel resümiert und weiterentwickelt werden. Zu diesem Zweck sei auf die Kategorie der intermedialen Systemkontamination rekurriert. Zweifelsohne ist *Doktor Faustus* vom musikalischen System geprägt,

[39] Siehe Freud: Jenseits des Lustprinzips, S. 33.

[40] Auch aus diesem Grund sind Echo und Esmeralda als Figuren verwandt: Im dritten Kapitel von *Doktor Faustus* werden nicht nur Tiere wie Schmetterlinge, Muscheln und Schnecken, sondern auch Naturphänomene beschrieben. Zwar wird das Echo nicht erwähnt, es ist aber naheliegend eine Assoziation zu jenen dort geschilderten, zum Teil auch musikbezogenen Naturphänomenen, die zusammen mit weiteren Aspekten (z. B. der Transparenz) die beiden Figuren ähnlich erscheinen lassen. Siehe auch Börnchen: Kryptenhall, S. 316 u. Schulze: Metamorphosen des Echos, S. 76.

was jedoch eine sehr allgemeine Beobachtung ist. Genauer betrachtet ist das spezifische musikalische System, dessen Regeln bzw. Prinzipien in das Medium der fiktionalen Schrift übertragen werden, nicht nur das der Zwölftontechnik, wie viele Publikationen hervorheben.[41] Vielmehr ist für die Bedeutungskonstitution des Romans das System der Renaissance- und Barockmusik, da in jener Zeit die meisten Kompositionen für Viola d'amore geschrieben wurden, sehr wichtig. Mit diesem Musiksystem ist die Erzählinstanz sehr vertraut. Die ständige Beschreibung der Kompositionen Leverkühns, die sich in andere Musiksysteme bzw. -tendenzen (z. B.: Spätromantik, Expressionismus, Neue Musik) einordnen lassen, führt dazu, dass man das Musiksystem, mit dem sich Zeitblom gut auskennt, übersieht.[42] Tatsächlich aber häufen sich im Text die Systemerwähnungen, die auf die Musik der Renaissance und des Barocks verweisen. Es handelt sich dabei zum großen Teil um eine Systemkontamination, die sich dem Typ ‚*qua* Translation' zuordnen lässt: Regeln und Prinzipien der Barockmusik, wie die Scordatura und die musikspezifische Echo-Wirkung, werden auf den Romantext von Thomas Manns *Doktor Faustus* übertragen. Zum Teil lässt sich die Art der Systemkontamination auch als teilaktualisierend begreifen, besonders bezüglich medienunspezifischer bzw. medial deckungsgleicher Elemente wie des Echos und der Echo-Wirkung, die nicht nur in der barocken Musik, sondern auch in der barocken Lyrik zu finden sind.[43] Die Interdependenz beider Systeme, das der Neuen Musik und das der Barockmusik, die die Erzählinstanz oft betont,[44] wird im Roman auch diskursiv hergestellt, d. h. sowohl auf der Ebene des Was als auch auf der Ebene des Wie des Erzählens.

In diesem Abschnitt wurden schon viele Beispiele aufgezählt, wo und wie das Echo-Motiv und die Echo-Wirkung im Roman dargestellt werden; dazu sei ergänzt, dass die Figur Echo in zwei Kapiteln auftritt, die ebenfalls eine zweiteilige, dialogische Struktur vergleichbar zu der des Typs ‚*proposta – risposta*' vieler Kompositionen, die auf Echo-Strukturen beruhen, aufweist.[45] Zugleich

---

[41] Siehe z. B. Brinkemper: Spiegel & Echo; Valk: Literarische Musikästhetik, S. 299–442.

[42] Die Frage wäre legitim, ob Zeitbloms Nähe zu seinem Freund ausreicht, um sich nicht nur über ein komplexes System wie die Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen zu äußern, sondern dies auch in seiner Narration simulieren bzw. reproduzieren zu können. Vielleicht lässt sich die Frage nur unter Berücksichtigung der Kategorie des*der (impliziten) Autor*in beantworten. Vgl. 7.1.2.

[43] Siehe Schulze: Metamorphosen des Echos, S. 113–124.

[44] Vgl. z. B. DF: 403: „so unecht und steril muß die Liebe zum Alten bleiben, wenn man sich dem Neuen verschließt, das mit geschichtlicher Notwendigkeit daraus hervorgegangen".

[45] Siehe Braun: Echo, ebd.

erlauben die Kapitel auch eine Verknüpfung zur Terrassendynamik des Barocks, denn, wenn das erste Kapitel sich tatsächlich einem „Allegretto moderato" nähern soll, wie Bruno Walter Thomas Mann in einem Brief empfiehlt,[46] so kann das für das zweite Kapitel, das von Echos Tod handelt, schwer behauptet werden: Eine fröhlich-wirkende Dynamik dominiert das erste Kapitel, während das zweite eher von einer dramatisch-wirkenden geprägt scheint. Des Weiteren lassen sich die Echo-Kapitel auch als Antwort auf das achte Kapitel mit seiner Darstellung der Vorträge Kretzschmars und speziell des Vortrags zu Beethovens Klaviersonate opus 111 begreifen.[47] Echoeffekte sind insbesondere in Kompositionen, die zwischen 1550 und 1750 ca. entstanden sind, zu finden (sowohl in vokalen als auch in instrumentalen Werken), ab 1800 werden sie deutlich weniger benutzt.[48] Der Viola d'amore-Spieler kennt sich mit diesem Repertoire aus;[49] des Weiteren spielt er ein Instrument, das von sich selbst ständig kraft der Resonanzsaite einen dem Echo verwandten Klangeffekt erzeugt. Auch in dieser Hinsicht werden einige Techniken und Mechanismen des Spielens der Viola d'amore narrativ simuliert. Ausgehend von der Überlieferung des Mythos bei Ovid,[50] kristallisiert sich aus intra, inter- und transmedialer Perspektive die Vielschichtigkeit der Behandlung des Echo-Mythos und des Echo-Motivs in *Doktor Faustus* heraus, die sich nicht nur auf die Figur des Kindes beschränkt, sondern auch zur Simulation der barocken Echo-Wirkung im Textmodus führt.

---

[46] Vgl. Ent: 25: „Ein Brief an Bruno Walter nach New York fiel in diese Zeit, […] voll von Geschichten und Anekdoten aus dem Zusammenleben mit dem reizenden Kind. Seine Antwort bekundete freudiges Interesse an dem Plan eines ‚Musiker-Romans' […], und schloß ein, was ich, ich weiß nicht mit welchen Gefühlen, ‚eine bemerkenswerte Anregung' nannte, nämlich den Vorschlag, Frido solle darin eine Rolle spielen – er denke sich die Episode als ein ‚Allegretto moderato'".

[47] Auch ein Kanon beruht auf Echos, daher könnte man auch wohl der Meinung sein, dass das Echo-Motiv bereits mit der Erwähnung des Singens von Kanons durch die Stallmagd Hanne in den Roman eingeführt wird.

[48] Braun: Echo, ebd.

[49] Siehe z. B. DF: 402: Dort erzählt Zeitblom davon, was er vor einer geschlossenen Gesellschaft gespielt hat, darunter „eine[] Chaconne oder Sarabande aus dem 17ten Jahrhundert, einem ‚Plaisir d'Amour' aus dem 18ten […] oder […] eine Sonate von Ariosti, dem Freunde Händels, oder eines der von Haydn für die Viola di Bordone geschriebenen, aber auf der Viola d'amore wohl spielbaren Stücke".

[50] Auf die *Metamorphosen* könnte auch das folgende Zitat aus der Beschreibung der *Weheklag* anspielen: „Orpheische Klage-Akzente sind leise erinnert, die Faust und Orpheus zu Brüdern machen als Beschwörer des Schattenreichs […]" (DF: 707). Siehe Ovid: Metamorphosen, Liber X, S. 478–527.

11.2 Vom Roman zur Musik

Im vorliegenden Abschnitt sollen drei Kompositionen analysiert werden: das Echo gewidmete Stück aus Fine *Four pieces from „Doktor Faustus"*, der zweite Satz aus Henzes Violinkonzert und einige Bilder aus Manzonis Oper. Wie in den restlichen Kapiteln dieses dritten Teils liegt der Fokus auf der Charakterisierung der Figur des Kindes mit den Mitteln der instrumentalen Musik und der Oper. Zudem steht die Stilisierung des Echo-Phänomens im Medium der Musik im Zentrum.

11.2.1 Echohafte Resonanzen der Viola d'amore: Elaine Fines „Echo"

Echo ist das vierte und letzte Stück von Elaine Fines *Four pieces from „Doktor Faustus*" und dauert etwa drei Minuten. Die Komponistin beschreibt das Stück folgendermaßen:[51]

> Echo is a play on words in a way. The viola d'amore generates a strange kind of echo because of the sympathetic strings. It is most prominent on the open A string, because you have three bowed A strings resonating with it, and then you have four sympathetic strings buzzing along. The open F string is also very resonant, and the parallel fourths (the viola d'amore is tuned in fourths) give it a far-away feeling. Poor Echo.

Die Komponistin unterstreicht hier, was im vorigen Abschnitt bereits betont wurde, nämlich die echohaften Resonanzmöglichkeiten des Instruments. Dieser Effekt wird im Stück durch das Beharren auf der oben angesprochenen Saite A sowie durch das in der Komposition realisierte Echo hervorgehoben, was bereits die ersten Takte des Stückes deutlich zeigen (Abbildung 11.3):

Echo ist eine Art Kinderlied: Sich wiederholende, fröhlich wirkende Elemente, wie in den *pizzicato* zu spielenden Takten 11 und 12, und traurig wirkende Intervalle, wie im Takt 9, alternieren; somit werden im Medium der instrumentalen Musik einerseits die Heiterkeit und Lieblichkeit des Kindes, das „etwas wie Glückseligkeit, eine beständige heitere und zärtliche Erwärmung der Herzen" (DF: 671) nach Pfeiffering bringt, andererseits seine und Leverkühns Verzweiflung im Moment der Krankheit evoziert. Es wird hier der Versuch gewagt, sowohl Emotionen und Charaktereigenschaften des Kindes als auch inhaltliche Mikroformen der Echo-Kapitel, seine Ankunft in Pfeiffering, seine Krankheit, sein Tod,

[51] E-Mail an die Verfasserin (02.07.2013).
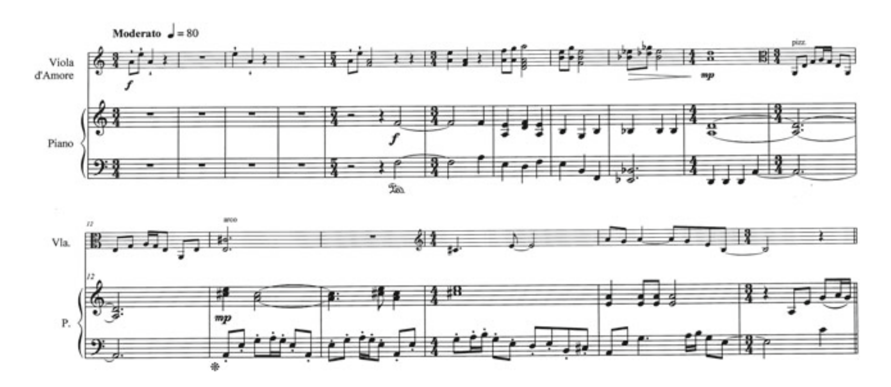


Abbildung 11.3 Der Anfang des Stückes (S. 16)

allerdings nicht in zwei Stücken oder in zwei Sätzen, sondern in zusammengefasster Form in einem einzigen Stück zu evozieren bzw. auch teilweise zu reproduzieren.

Des Weiteren könnte sich dieser Kinderlied-Charakter des Stückes sowohl auf das Alter der dort dargestellten Figur als auch auf die Musikstunden des Kindes mit dem Onkel beziehen: Nepomuk – so Zeitblom im Roman – „durfte ‚Einblick' nehmen in die Partiturskizze von Ariels Liedern aus dem ‚Tempest', an denen Leverkühn damals heimlich arbeitete" (DF: 681). Diese fiktive Komposition scheint für ein jüngeres Publikum gedacht zu sein und könnte für eine Fortsetzung des Stils der *Gesta* gehalten werden: „Echo wollte immer wieder in den Noten die Stellen sehen, wo der Hund ‚Bowgh, wowgh' und der Hahn ‚Cock-a-doodle-doo' macht" (ebd.). Nach dem Tod des Kindes aber wird dieses Werk nicht mehr erwähnt: Sehr wahrscheinlich wird es zusammen mit der Neunten Symphonie und der Botschaft des Kindes zurückgezogen. Shakespeares Werk gehört zu den intramedialen Bezügen des Romans[52] und auch einige Transpositionen transferieren diese Referenz:[53] Bei Fine wird sie lediglich durch den Kinderspiel-Charakter der Komposition in Erinnerung gerufen.

Schließlich ist die Angabe „Moderato" zu Beginn des Stückes relevant: Der „Allegro moderato"-Charakter der Echo-Episode, den Bruno Walter Thomas

[52]Zur Rezeption des Werkes von Shakespeare in *Doktor Faustus* sei hier auf: Cerf, Steven R.: Thomas Mann, England, and English Literature: The Role of Britain and English Literature in the Writings of Thomas Mann. Yale University 1975, S. 156–226 verwiesen.
[53]Besonders wichtig ist dieser Bezug in Manzonis Oper: vgl. 5.2.1.2 u. 11.2.3.

Mann vorgeschlagen hat und den man im Roman mit dem ersten Kapitel in Verbindung bringen könnte, dominiert die Komposition, allerdings nur in reduzierter Form als langsameres und weniger fröhlich-wirkendes „Moderato". In Fines Stück verliert folglich das Pathos am Ende des zweiten Echo-Kapitels, das in dem „*es soll nicht sein*" (DF: 692; Herv. i. O.) gipfelt, zum Teil an Bedeutung, während sowohl die Charaktereigenschaften des Kindes als auch die Echo-Wirkungen des Romans mit musikalischen Mitteln (teil-)reproduziert werden.

11.2.2 Nachhall, Montage und Kinderlieder: Henzes *Das Kind Echo*

Der zweite Satz von Hans Werner Henzes Violinkonzert ist Echo gewidmet und dauert gut acht Minuten. In der instrumentalen Komposition wird die Echo-Episode mit großer Genauigkeit erzählt: In derselben chronologischen Reihenfolge wie im Roman beinhaltet Henzes Satz alle wichtigen inhaltlichen Mikroformen von *Doktor Faustus*.

Zunächst sei hier auf den Titel hingewiesen, und zwar auf die Ergänzung „[d]as Kind" (VK: 22). Diese könnte als Versuch interpretiert werden, ein sprachliches Missverständnis im Medium der Musik zu vermeiden, denn nicht selten werden dort musikalische Echo-Strukturen eben von der Angabe „Echo" angeleitet;[54] folglich wäre der Titel ohne Ergänzung kein eindeutiger Verweis auf die Figur des Kindes in Thomas Manns Roman. Eine gewisse Beeinflussung hinsichtlich der Entwicklung von Sympathie für die Figuren des Romans lässt sich auch im dritten Satz des Konzerts feststellen, der – vergleichbar zu Manzonis „Adrian" – nicht den Titel „Rudolf Schwerdtfeger", sondern den Titel „Rudi S." (VK: 45) trägt: Die Ergänzung „Das Kind" in diesem Satz stellt die Unschuld des Kindes sofort in den Vordergrund und evoziert Sympathie.

Der Satz beginnt mit gedämpften Klängen der Violine solo und macht dann im Orchesterverlauf sichtbar, dass hier wie bei Fine musikalisch mit dem Klangphänomen des Widerhalls gespielt wird (Abbildung 11.4):[55]

Das Kind Echo zeigt eine ständige Alternanz von zarten Passagen, die für das Kind stehen, und erregteren Tutti-Teilen, die vom Schicksal erzählen, das – so Timo Sorg – „über ihn hereinbricht".[56] Diese Momente unterscheiden sich

[54] Siehe z. B. das Notenbeispiel aus de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* in Braun: Echo, ebd.

[55] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 275.

[56] Ebd., S. 278.
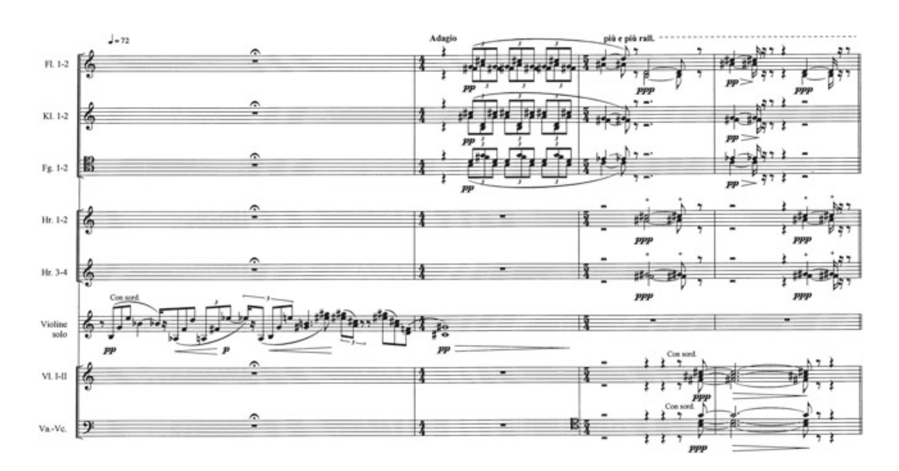


Abbildung 11.4 Der Beginn des Satzes (VK: 22)

auch hinsichtlich der Besetzung: In den Echo-Passagen findet man beispielsweise die Celesta, in den erregteren die Trommel, die kleine und die große, die den entsprechenden Abschnitten einen Marschcharakter, quasi den Eindruck von Militärmusik, verleiht.[57] Nur am Ende spielt die Violine solo auch im Tutti-Teil, in der restlichen Komposition ist sie an solchen Stellen nicht zu hören, was Timo Sorg folgendermaßen interpretiert:[58]

> Offenbar musizieren die Solovioline und das Orchester nicht gemeinsam, sondern stellen getrennte musikalische Welten dar, so wie die unschuldige, reine Welt Nepomuks der teuflischen Leverkühns gegenübersteht, die aber schließlich über jene hereinbricht.

Der narzisstische Leverkühn, der nicht in der Lage ist, das Kind zu lieben und selten Zeit mit ihm verbringt, wird hier durch das getrennte Musizieren von Orchester und Violine solo deutlich hervorgehoben; diese Beobachtung sei durch den Hinweis ergänzt, dass im Violinkonzert Leverkühn kein Satz explizit gewidmet wird. Henzes Komposition konzentriert sich auf Figuren, die Leverkühn zunächst geliebt haben und ihm dann zum Opfer gefallen sind: Esmeralda ist

[57] Siehe auch ebd.
[58] Ebd., S. 279.

Opfer von Leverkühns narzisstischem Sexualtrieb, Echo Opfer seiner Unfähigkeit zu lieben und Schwerdtfegers Mord soll nach Auffassung des Autors „ein prämeditierter, vom Teufel verlangter Mord“ (Ent: 31) sein, der nicht von Ines Rodde, sondern von Leverkühn verübt wird. Im Vergleich zum dritten Satz, wo die Violine solo auch mit Rudolf Schwerdtfeger, dem Geiger, verbunden werden könnte, betont Schmierer bezüglich dieses Satzes, dass sie Leverkühn musikalisch repräsentiert.[59] Die gedämpften Töne der Violine solo, zusammen mit der Angabe „Adagio“, versuchen, die Atmosphäre zu Beginn der Echo-Episode zu reproduzieren. Darüber hinaus wird hier wie auch bei Fine die Affinität von Widerhall und Nachhall hervorgehoben, denn der Nachhall war in der Renaissance- und Barockmusik Braun zufolge auch „durch Dämpfung zu erzielen“.[60]

Auf die „Cadenza“ (VK: 31) – diesmal ohne Dämpfer zu spielen – folgt ein sogenanntes „Kinderlied“ (VK: 32): Der Rückgriff auf Musikformen für das jüngere Publikum stellt eine Konstante der hier präsentierten Kompositionen dar. Sorg weist darauf hin, dass das Kinderlied nicht auf einer echten Kindermelodie basiert, sondern auf J. S. Bachs Präludium XXII in b-Moll aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*:[61] Dadurch wird auf die Blütezeit musikalischer Echo-Effekte und Echo-Gedichte angespielt.

Der darauf folgende Musikabschnitt wird als „Lentino dolcissimo“ (VK: 33), „kleiner langsamer und sehr süßer Satz“ bezeichnet: Auch die paratextuellen Angaben werden der oft Diminutive verwendenden Kindersprache angepasst. Unklar ist hier der Handlungsbezug. Da auf diesen Teil eine Kadenz der Violine solo mit dem Titel „Große Klage I“ folgt, könnte man vermuten, dass hier von Echos Krankheit erzählt oder dass diese hier geschildert wird: Die Heiterkeit des Kindes wird durch die Krankheit geschwächt, daher die Angabe „Lentino“. Gleichwohl könnte man einwenden, dass diese These durch die Ergänzung „dolcissimo“ und die Beobachtung, dass auch der erste Teil kein schnelles Tempo hat, nicht haltbar ist. Die Vagheit des Erzählens im Medium der instrumentalen Musik bzw. ihre Selbstreferentialität lässt sich hier nicht umgehen. Nach einem neuen Tutti-Teil kommt die zweite Kadenz der Violine solo, die allerdings – wie schon

---

[59] Siehe Schmierer: Musik als Sprache, S. 298.

[60] Braun: Echo, ebd.

[61] Vgl. Sorg: Beziehungszauber, S. 276. In seiner Autobiographie betrachtet Henze die Musik Bachs als seine musikalische Kindheit: „Die Bachsche Musik war für mich so etwas wie ein Licht in der Düsternis meiner Gegenwart, das sie mit feierlichem Ernst, aber auch mit Optimismus versah; es war das Gerechte und das Wahrhaftige, das Richtige und das Tröstende, das Heilbringende“. Henze: Reiselieder, S. 25. Des Weiteren setzte sich der Komponist in seiner Produktion auch mit dem jüngeren Publikum auseinander, wie an der Kinderoper *Pollicino* (Montepulciano, 1980) abzulesen ist.

angedeutet – nicht als solche, sondern als „Große Klage I“ (VK: 38) bezeichnet wird. Sorg ist der Auffassung, die explizite Bezeichnung ‚Kadenz‘ fehle, weil sie mehr im expressiven als im virtuosen Sinne konzipiert sei: Diese Kadenz nähert sich einer Opernarie, die in der Regel die Handlung nicht vorantreibt, weil sie den Emotionen der Figuren einen Ehrenplatz zuweist. Hauptziel dieser Kadenz scheint eher die Vermittlung von Gefühlen als das Zeigen von Virtuosität zu sein: Sorg zufolge korrespondiert sie mit dem Klagen Echos vor seinem Tod, der – wenn man davon ausgeht, dass die Geige für den fiktiven Komponisten steht – durch Leverkühn in der Musik mitgeteilt wird.[62] Die Kadenz soll „con furore“, „wütend“ (VK: ebd.) gespielt werden und erinnert somit an jenes Klagen Echos, das „das Herz zerreiß[t]“ (DF: 692) an seine Konvulsionen, an sein Zähneknirschen, das laut Zeitblom „einen Eindruck von Besessenheit verleiht“ (ebd.). Nach der „Große[n] Klage II“ (VK: 39), die sich als Leverkühns *risposta* auf die erste Klage begreifen lässt – nicht zuletzt, weil sie ebenfalls drei Zeilen umfasst – nimmt auch das solistische Instrument an der erregten Tutti-Passage teil, als wolle Leverkühn das erbarmungslose Schicksal beschimpfen. Der Satz schließt mit einer langen Note der Streicher von *ppp* „al niente“, „zum Nichts“ (VK: 44) sehr leise zu spielen (die Anweisung lautet „sul tasto“, also auf dem Griffbrett) mit einem Nachhall-Effekt.

Wie bei dem Esmeralda-Satz des Konzerts lässt sich hier (und auch in *Doktor Faustus*) ebenfalls ein ‚Montage-Prinzip‘ erkennen: Jeder Satz besteht aus verschiedenen Abschnitten, denen unterschiedliche Musikformen zugeschrieben werden, in diesem zweiten Satz z. B. das Kinderlied und die Klagen und im ersten Esmeralda gewidmeten Satz das Wienerlied und der Tango. Henzes Violinkonzert (teil-)reproduziert Erzähltechniken von Thomas Manns Roman im Medium der instrumentalen Musik: Verschiedene Mikroformen der Vorlage tauchen in diesem Satz und im gesamten Konzert auf.

11.2.3 Cluster und off-stage-Echos: Echo in Manzonis Oper

Die Figur Echo findet man im zweiten Akt von Giacomo Manzonis *Doktor Faustus* (im ersten, zweiten und vierten Bild) sowie im dritten Akt bei der musikalischen Schilderung der Abschiedsrede Leverkühns, in der man die Stimme des Kindes hinter der Bühne hört. Die Echo-Kapitel werden bei Manzoni fast vollständig vertont: Nepomuk spielt in der Oper eine bedeutende Rolle.

---

[62] Siehe Sorg: Beziehungszauber, S. 281.

Im ersten Echo gewidmeten Bild warten viele Leute auf die Ankunft des Kindes. Die idyllisch-wirkende Landschaft sowie die „musica dietro il sipario“, die Musik hinter dem Vorhang (M-DF: 107), vermitteln den Eindruck, dass ein überirdisches Wesen erscheinen wird. Das Kind springt dann, was seine anfängliche Lebendigkeit betont, über die Bühne. Versace kleidet es mit volkstümlicher, bayerischer Kleidung ein, die sich von Zeitbloms Beschreibung im Roman distanziert. Dort trägt Echo „ein weißbaumwollenes Hemd-Jäckchen mit kurzen Ärmeln, ganz kurze Leinenhöschen und ausgetretene Lederschuhe“, DF: 667). Durch die Kleidung wird folglich die Vagheit in den Raumangaben der Oper überwunden (Abbildung 11.5):

Echo spricht gleich danach von sich selbst in der dritten Person Singular wie im Roman: „A Echo non pare che è bene rimanere qui fuori. E’ meglio entrare a salutare lo zio“ (M-DF: 109 f., T. 28–32).[63] Dadurch erscheint Nepomuk als ein extrem diszipliniertes Kind, das sich bereits einer komplizierten Sprache bedient.

Nachdem Leverkühn seine Freude über die Ankunft Echos geäußert hat, singt er: „Allora possiamo cominciare“, „Dann können wir beginnen“ (M-DF: 110, T. 35 f.). In der Uraufführung wird der Eindruck vermittelt, als hätte Adrian Leverkühn auf den „Elfenprinz“ (DF: 676) gewartet, um mit dem Komponieren der *Tempest*-Vertonung zu beginnen. Diese behält viele Eigenschaften der Skizze Leverkühns bei, etwa die Besetzung „für Sopran, Celesta, sordinierte Geige, eine Oboe, eine gedämpfte Trompete und die Flageolett-Töne der Harfe“ (DF: 681), auch werden der originale Text auf Englisch sowie die lustigen Stellen, die Echo amüsieren, übernommen.[64] Das „Bowgh, wowgh“ (DF: 681) des Hundes und das „Cock-a-doodle-doo“ (ebd.) des Hahns – in der Oper mit „Chicchirichì“ (M-DF: 114, T. 81) ausgedrückt – ergänzt Manzonis Oper durch den Glockenklang „din don“ (M-DF: 113). Es soll hier auf eine Melodie Purcells aus *The Tempest* angespielt werden,[65] die aber laut Sorg „ziemlich unkenntlich“[66] bleibt: So soll Manzonis Werk „parallel dazu seine Ideen einer neuen Musiksprache“[67] präsentieren, welche „die Musikgeschichte in sich aufnimmt und auf ihre Weise weiterschreibt“.[68] Die Musikgeschichte, die Manzonis *Doktor Faustus* in sich aufnimmt, ist insbesondere – wie bereits im sechsten Kapitel zum „Teufel“ gezeigt

[63] Vgl. DF: 669: „Echo dünkt es nicht wohlanständig, länger noch außer Dach zu bleiben. Es ziemt sich, daß er ins Hüsli geht, den Oheim zu grüßen“.

[64] Vgl. Sorg: Beziehungszauber: S. 221.

[65] Siehe Manzoni: Parole per musica, S. 82.

[66] Sorg: Beziehungszauber, S. 222.

[67] Ebd., S. 215.

[68] Ebd.

Abbildung 11.5 Die Skizze Versaces für das Kostüm Echos (Programmheft S. 63). Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Teatro alla Scala, Mailand



werden konnte – die der italienischen Oper. Das Werk greift etwa auf Stimmtypen und *gender troubles* der italienischen *opera buffa* zurück, stellt Fitelberg als typischen Impresario dar und verstärkt hier den im Roman bereits vorhandenen Bezug auf Shakespeares Schaffen, womit indirekt auf die große Rolle der Texte Shakespeares etwa im Werk Giuseppe Verdis verwiesen wird.[69] Das Verhältnis der Oper zur literarischen Vorlage lässt sich daher als adaptiv begreifen: Es wird weitestgehend bis auf den Titel und auf die *Weheklag* auf die deutsche Sprache verzichtet und der musikgeschichtliche Raum ist oft der italienische, der zwar im Roman bereits vertreten ist, hier aber deutlich in den Vordergrund gerückt wird. Zugleich stellt die Vertonung durch die Einbeziehung von etwa Shakespeare, Purcell, Beethoven, dem Volksbuch und der italienischen Oper die internationale Ausbildung Leverkühns und die vielen intra- und intermedialen Bezüge des Romans, die nicht nur dem deutschsprachigen Raum zugeordnet werden können, heraus.

Das erste Bild entspricht dem Inhalt des ersten Echo-Kapitels (des 44.). Dieser wird jedoch in einer anderen Reihenfolge wiedergegeben: Nach der Realisierung der Ariel-Lieder wirkt die Musik trauriger und das Kind singt ein kurzes Gedicht, das auch im Roman vorkommt:[70]

> Chi del concerto poté udir la fine
>
> fu soltanto un cagnetto,
>
> che quando se ne tornò a casa
>
> ahimé! si mise a letto.[71] (M-DF: 114 f.)

Dieses Gedicht wird als melancholisches Kinderlied mit Refrain vertont. Danach wirkt die Musik bedrohlich und erregt (M-DF: 116 ff.): Durch die „Klangflächen aus Tonclustern“[72] antizipiert die Oper wie im Roman durch Zeitblom oder auch durch den Inhalt des obigen Gedichts[73] das dramatische Schicksal Nepomuks: Wie der Hund konnte nur das Kind die Ariel-Lieder sehen, starb aber kurz danach.

---

[69]Vgl. 6.2.1 u. 10.2.1; siehe Klein, Holger (Hrsg.): The opera and Shakespeare. Lewiston/NY: Mellen 1994.

[70]Im Roman taucht es allerdings vor der Schilderung der *Tempest*-Vertonung auf.

[71]„Wer das Konzert zu End’ gehört,/das war ein junger Hund,/und als der Hund nach Hause kam, / da war er nicht gesund“ (DF: 674).

[72]Sorg: Beziehungszauber, S. 213.

[73]Vgl. DF: 684.

Vielleicht ist die Musik für seinen Tod verantwortlich, eine Mutmaßung, die den sterilen Zustand der Musik noch unterstreicht.

In der Oper verliert die Figur des Kindes ihre religiöse Konnotation: Es gibt keine Bezugnahme auf sein engelhaftes Aussehen und keine Erwähnung der Abendgebete. Dennoch wird die außerirdische Dimension durch die Musik des Bildanfangs und die Shakespeare-Vertonung besonders hervorgehoben.

Das zweite Bild des zweiten Aktes beginnt mit einem neuen Bühnenbild. Anlässlich der ersten Aufführungen im Teatro alla Scala entscheidet sich der Regisseur Robert Wilson für die gleichzeitige Präsenz von zwei Orten: Echos Zimmer und Leverkühns Arbeitszimmer. Durch diese Parallele wird das enge Verhältnis zwischen Kind und Onkel unterstrichen: Der Tod des Kindes treibt Leverkühn in den Wahnsinn und paralysiert ihn. Das Publikum kann also sowohl die Reaktionen des Onkels als auch das Sterben Echos sehen. Zugleich wird auf diese Weise Leverkühns Narzissmus und seine Liebesunfähigkeit in den Vordergrund gestellt, denn er ist zwar verzweifelt, bleibt aber in seinem Studienzimmer und besucht das kranke Kind nicht.

Die Musik wirkt sehr dramatisch und ist nochmals reich an Clustern: Für Sorg sind diese Klänge „Ausdruck des anhaltenden Kopfschmerzes, insbesondere von Nepomuk, aber auch von den Schmerzen, die Leverkühn durch den Tod seines Neffen erfährt".[74] Zweifelsohne können sie sowohl mit dem physischen und psychischen Leiden beider Figuren als auch mit der herrschenden Atmosphäre assoziiert werden und antizipieren die innovative Kompositionstechnik der *Weheklag*.[75]

Bei der Auswahl der Figuren werden in Manzonis Oper zwar wichtige Figuren wie Schwerdtfeger oder Schildknapp ausgelassen und es wird Zeitblom eine marginale Rolle zugewiesen, es werden aber überraschenderweise die Ärzte beibehalten. Nach der intimen Begegnung mit Esmeralda betritt „Dott. Erasmi" (M-DF: 35) die Bühne und am Ende des hier präsentierten Bildes wird Echo von einem Kinderarzt untersucht (M-DF: 125–130). Die Ärzte stellen jedesmal eine präzise Diagnose: Leverkühn leidet an „il morbus gallicus…spirochaeta pallida…la sifilide…" (M-DF: 35, T. 245),[76] Nepomuk an „[m]eningite cerebrospinale" (M-DF: 125, T. 174 ff.).[77] Auch in dieser Hinsicht weist Manzonis

[74] Sorg: Beziehungszauber, S. 210.

[75] Nicht zuletzt, weil bei Manzoni die *Apocalipsis*, die Leverkühn im Roman allerdings vor Echos Ankunft in Pfeiffering komponiert, nicht vertont wird.

[76] „Der morbus gallicus…die Spirochaeta pallida…die Syphilis". Zur Episode vgl. DF: 228 f.

[77] „Cerebrospinal-Meningitis" (DF: 687).

Doktor Faustus eine Genauigkeit auf, die gegenüber der Vagheit der Raumangaben einen Kontrast bildet. Die Dimension der Krankheit verweist auf den Teufel, der im Teufelsgespräch auf seine Verantwortung verweist, obwohl die Existenz dieser Figur aufgrund von Leverkühns Krankheit zugleich in Frage gestellt wird. Sowohl der Tod Nepomuks als auch der Tod Leverkühns können außerhalb der Deutungsebene des Faust-Romans auf präzise medizinische Ursachen zurückgeführt werden, die in der Oper explizite Benennung finden.[78]

Das dritte Bild des zweiten Aktes handelt vom Besuch des jüdischen Impresarios Saul Fitelberg, der in *Doktor Faustus* vor der Ankunft des Kindes stattfindet und in Manzonis Transposition ein eher komisches Intermezzo vor dem Tod Nepomuks darstellt.[79] Das Bühnenbild bleibt allerdings in der Uraufführung unverändert: Der Impresario macht seine Vorschläge, während das Publikum zugleich auf das Sterbebett Echos schauen kann. Es handelt sich um eine Digression im Medium der Oper, was auch dadurch deutlich wird, dass die Zuhörer*innenschaft im vierten Bild erneut in die dramatische Atmosphäre des zweiten Bildes versetzt wird. Leverkühn beschimpft den „Teufel“: „Prendilo, mostro! Prendilo, cane fottuto, ma spicciati, spicciati se non hai voluto ammettere nemmeno questo, infame che sei!“ (M-DF: 166–169), „Nimm ihn, Scheusal! […] Nimm ihn, Hundsfott, aber beeil dich nach Kräften, wenn du denn, Schubjack, auch dies nicht dulden wolltest!“.[80] Um den Hals des Kindes sieht man eine Schnur: Es verlässt langsam die Bühne wie erhängt. „Es wurde uns genommen, das seltsam-holde Wesen wurde von dieser Erde genommen“ (DF: 684), so Zeitblom im Roman: Dieses Konzept wird in der Oper optisch realisiert. Besonders betont werden zudem die Worte Leverkühns: „La sua anima dolce dovrai mio caro lasciarla in pace: questa è la tua impotenza“ (M-DF: 175–179).[81] Diese Aussage hebt hervor, dass Echo unschuldig stirbt und daher der „Teufel“ seine Seele nicht nehmen darf. Die Opfer-Konnotation wird durch Echos Verlassen der Bühne und die Auswahl der Worte deutlich illustriert: Zeitblom betont im obigen Zitat durch die Wiederholung, dass Echo, das außerirdische Züge tragende Kind, von ihnen genommen wird. Diese Aussage bildet ein lexikalisches und gedankliches Pendant zu Leverkühns Zurücknahme der Neunten Symphonie. Zwar werden diese Worte in der Oper nicht erwähnt, da Zeitblom bei Manzoni bis zum Epilogo nicht zu Wort kommt, die Idee einer Zurücknahme der Figur Echo wird aber optisch

[78] Vgl. Kapitel 6

[79] Siehe Sorg: Beziehungszauber, S. 213.

[80] Vgl. DF: 691.

[81] Vgl. DF: 691: „Wirst mir seine süße Seele doch hübsch zufrieden lassen müssen, und das ist deine Ohnmacht“.

durch die Schnur und das Verlassen der Bühne realisiert, was indirekt auf die extradiegetische Ebene der Romannarration und insbesondere auf die unschuldigen Opfer des Faschismus und des Zweiten Weltkriegs verweist. Zudem wird gleich danach Leverkühns Absicht einer Zurücknahme der Neunten Symphonie thematisiert, was die Ähnlichkeit beider Zurücknahmen unterstreicht. Hier wird also die Reihenfolge der Ereignisse leicht geändert: Im Roman stirbt Echo nach Leverkühns Entscheidung, bei Manzoni davor.[82] Das Bild endet mit Leverkühns verzweifeltem Ruf: „Pregate per la mia povera anima“ (M-DF: 196 ff.), „Bete für meine arme Seele!“.[83]

Die Stimme Echos ist dann im ersten Bild des dritten Aktes, also bei der Abschiedsrede, hinter der Bühne zu hören (M-DF: 241 ff.). Da singt er nochmals das bereits erwähnte Gedicht über den Hund, der nach dem Konzert stirbt. Die off-stage klingenden Stimmen Echos an anderen Stellen der Oper können wohl für eine Projektion des wahnsinnigen Leverkühn, aber auch für Echos, also für Widerhalle, gehalten werden: Keine in diesem Abschnitt behandelte Komposition verzichtet auf die Realisierung der Figur des Kindes und von Echos mit musikalischen Mitteln.

In diesem Abschnitt konnte bestätigt werden, dass die Kompositionen nicht nur Eigenschaften des Kindes Echo, sondern auch die Echo-Wirkung des Romans (teil-)reproduzieren. Ersteres wird etwa am Rückgriff auf Kinderlieder deutlich, Letzteres an den vielfältigen Realisierungen von Echo-Effekten durch etwa Resonanzen und off-stage-Echos.

11.3 Fazit

Auch dieses letzte Kapitel von Teil drei konnte – wie beinahe alle Kapitel – diverse Annahmen und Kategorien aus der Intermedialitätsforschung an konkreten Beispielen erproben. Zunächst einmal wurde auf eine wichtige Systemkontamination hingewiesen, nämlich die Kontamination mit dem System der Alten Musik. Diese Beobachtung war nicht nur dank der spezifischen Analyse der Echo-Kapitel, sondern auch dank der Position des Kapitels möglich. So konnten Schlussfolgerungen gezogen, die auf den Ergebnissen voriger Analysen aufbauen, und nachgewiesen werden, wie wichtig das System der Renaissance- und Barockmusik neben dem der Neuen Musik für die Bedeutungskonstitution von Thomas

[82] Vgl. Kapitel 5.
[83] Vgl. DF: 658.

Manns Roman ist. Der Erzähler, der von Adrian Leverkühns Biographie berichtet, spielt ein Instrument aus der historischen Aufführungspraxis und lässt folglich Scordatura und Echo-Wirkungen in seine Narration einfließen.

Des Weiteren zeigten die Analysen der Werke von Fine und Henze noch einmal, dass instrumentale Musik durch etwa paratextuelle Angaben, die Wahl präziser Musikformen und bestimmte Klangeffekte ihre Selbstreferentialität umgehen und somit sogar Eigenschaften von Romanfiguren (teil-)reproduzieren kann.[84] Die hier knapp dargelegten Ergebnisse sollen im Schlusskapitel noch ausführlicher veranschaulicht werden.

[84] Vgl. 1.1.6.

Schlusswort

Über Themen und Diskurse wie Apokalypse, Inzest, Unzuverlässigkeit, religiöse Klagen, Viola d'amore, Echo-Wirkungen und Narrativität in der instrumentalen Musik ist diese Studie zu einem Ende gelangt. Ihr Ziel war es, sich der Forschungslücke in der Literatur zu Thomas Manns *Doktor Faustus*, einem sonst breit erforschten Werk, anzunehmen: Dies geschieht anhand eines Korpus von dreizehn unterschiedlichen Kompositionen nach dem Roman (z. B. Oper, Monodrama, instrumentale Kompositionen sowie Musik für den Rundfunk und das Fernsehen), die diese Arbeit der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich machen möchte.

Die Forschungsfrage bestand darin zu untersuchen, wodurch sich die kompositorische Rezeptionsgeschichte auszeichnet, also welche neuen Sichtweisen sich durch die Analyse der Musikwerke auf Thomas Manns Roman eröffnen. Wie in der Einleitung erläutert, liest jede*r Komponist*in *Doktor Faustus*, etwa Zeitbloms Beschreibungen von Leverkühns Umsetzung der Zwölftontechnik, mit dem Vorwissen eines*r professionell ausgebildeten Komponist*in der Neuen Musik. Es ist also nicht nur ein profundes Wissen in Bezug auf die Komposition, sondern auch auf Kompositionstendenzen, die der Neuen Musik zugeordnet werden können, vorauszusetzen. Das jeweilige Musikwerk nach dem Roman zeigt diese Rezeption, beschränkt sich aber nicht lediglich darauf. Vielmehr regt es zu Reflexionen über die Möglichkeiten der intermedialen Transposition des „Musiker-Roman[s]" (Ent: 25) *Doktor Faustus* an und führt zu einer neuen Lektüre des Textes, allerdings aus einem neuen Bewusstsein heraus.

Der Medienvergleich, der in dieser Studie durchgeführt wird, ist innerhalb des Forschungsparadigmas der Intermedialität angesiedelt: Durch die Analyse konkreter Beispiele werden Annahmen und Kategorien aus der Intermedialitätsforschung erprobt, erweitert und aktualisiert. Diese werden zunächst in Teil eins

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1

der vorliegenden Studie vorgestellt. Teil zwei befasst sich mit Transpositionen von Leverkühns fiktiven Werken, während Teil drei von den Figuren des Romans und ihrer (Teil-)Reproduktion im Medium der Musik handelt. Ausgehend von einer Untersuchung des Romans werden im zweiten und dritten Teil Kompositionen analysiert, die zwischen 1952 und 2011 in verschiedenen Ländern entstanden sind. Die Methode ist genuin interdisziplinär, da sie literatur- und musikzentrierte Intermedialität, also grundsätzlich Literatur- und Musikwissenschaft miteinander verbindet: Der Blick auf den Roman und auf die Musikwerke geschieht aus dieser doppelten Perspektive.

Im Folgenden sei auf die Ergebnisse der Arbeit anhand exemplarischer Beispiele eingegangen, um veranschaulichen zu können, welche neuen Lesarten des Romans die vorliegende Untersuchung und ein solches analytisches Prozedere ermöglicht. Was die Erprobung intermedialer Kategorien angeht, so kann ausgesagt werden, dass *Funktionen und Effekte* in dieser Untersuchung im Vordergrund stehen. Noch 2018 betont Rajewsky, dass der Anwendungsbereich von Intermedialität nicht lediglich auf die Analyse möglicher intermedialer Formen beschränkt werden soll. Vielmehr sollen die Funktionen intermedialer Phänomene in der analytischen Praxis in den Mittelpunkt gerückt werden.[1] Gess hatte 2010 der intermedialen Forschung bereits ein Repertoire an Begriffen für dieses Vorhaben, etwa Verstärkung, Infragestellung, Ergänzung und Verfremdung zur Verfügung gestellt.[2] Bezüglich des erst genannten Effekts, der *Verstärkung*, wurde anhand des Violinkonzerts von Hans Werner Henze, das in Kapitel neun dieser Studie behandelt wird, festgestellt, dass dieser Begriff einer Ausdifferenzierung bedarf.[3] Der dritte Satz, welcher der Geigerfigur Rudolf Schwerdtfeger gewidmet ist, übt aus verschiedenen Gründen einen hohen verstärkenden Effekt aus. Erstens, weil Schwerdtfegers Talent als Virtuose durch die Mittel der Musik, speziell des Konzerts für Violine solo und Orchester (teil-)reproduziert wird, was infolgedessen sein Talent auch hörbar macht. Zweitens, weil im Satz versucht wird, das Violinkonzert, das Leverkühn für ihn schreibt, (teil-)zureproduzieren. Drittens, weil Charakteristika der Geigerfigur aus *Doktor Faustus* im Satz ebenfalls evoziert werden. Eine skalare Auffassung nach Graden des Verstärkungseffekts ermöglicht eine innere Differenzierung sekundärer intermedialer Produkte.

Zudem führt die vorliegende Arbeit einen neuen Effekt ein: die *Revision* der Vorlage. Einige Kompositionen, die in Kapitel fünf analysiert werden, nämlich Ruzickas *„…ZURÜCKNEHMEN…“*, Manzonis Oper *Doktor Faustus* und

[1] Siehe Rajewsky: Percorsi transmediali, S. 8 (Fußnote 14) u. 1.1.5.

[2] Vgl. 1.1.5.

[3] Vgl. 9.2.1.

Humphrey Searles *The Lamentation of Dr. Faustus*, gehen auf Leverkühns Zurücknahme der Neunten Symphonie, die im Roman als Voraussetzung für die Anwendung der Zwölftontechnik dient, ein.[4] Hierbei stellen sie diesen Akt nicht lediglich in Frage, sondern sie revidieren ihn, indem sie Zitate aus Beethovens letztem symphonischen Werk in das eigene Material integrieren. Somit weisen sie ausdrücklich auf den Konnex zwischen Beethoven und der Neuen Musik hin.

An den vorher genannten Effekten, Verstärkung, Ergänzung und Revision, ist bereits abzulesen, dass Komponist*innen gewisse Mikroformen deutlicher bzw. weniger deutlich erscheinen lassen können. Die Echo-Wirkung des Barocks kann z. B. im Medium der Musik auf verschiedene Art und Weise, also nicht nur durch das Vorlesen des Textes, „hörbar" werden.[5] Auch die Dodekaphonie verlässt den Text, um in der Musik, etwa bei Searle, zu erklingen.[6] Dieses *„Hörbar-Werden"* ist ebenfalls als intermedialer Effekt zu werten, der wie die Verstärkung einer skalaren Auffassung bedarf: Instrumentalmusik muss sich beispielsweise beim Versuch einer Wiedergabe der Romanpassagen, z. B. Schwerdtfegers Ermordung in Henzes Violinkonzert, mit extremer Vagheit und Klangsymbolen begnügen.[7] Diesem intermedialen Effekt sind in diesem Fall durch die gewählte Musikform Grenzen gesetzt. Hingegen können in intermedialen Transpositionen und Bezugnahmen zum Roman Glissandi, Atonalität und Dodekaphonie nahezu problemlos reproduziert werden: Jene in *Doktor Faustus* beschriebenen Mittel, die Leverkühn in seinen Kompositionen verwendet, werden noch effektiver als durch das intermediale *telling* und *showing* des Romans im Medium der Musik hörbar.

In einer intermedialen Transposition bzw. Bezugnahme treten die hier vorgestellten Effekte kaum isoliert auf. Beispielsweise lässt sich die *Ergänzung* der Tonchiffre Esmeraldas um die Note d bei Fine und Manzoni sowohl als Ergänzung als auch als *Infragestellung* und Revision einstufen.[8] Die misogyne Darstellung von Esmeralda ist im Roman u. a. daran zu erkennen, dass ihr eine unvollständige, defizitäre Tonfolge gegeben wird (h e a e es): Der Name lautet so,Hetaera Es'. Im Fokus steht folglich eher als ihr Name ihr sozialer Status, der den ersten Teil des Namens bildet. Fine und Manzoni stellen durch die Verwendung der vollständigen Tonfolge diese Darstellung in Frage und revidieren sie: Sehr deutlich erscheint diese Revision bei Manzoni, der nicht nur die Tonchiffre um die fehlende Note d ergänzt, sondern auch Zeitblom eine untergeordnete Rolle in seiner Oper zuweist,

[4] Vgl. 5.2.1.3, 5.2.3 u. 5.2.4.
[5] Vgl. 11.1.1.
[6] Vgl. 4.2.3 u. 5.2.4.
[7] Vgl. 9.2.1.
[8] Vgl. 8.2.1 u. 8.2.4.

während Esmeralda hingegen viel mehr Platz eingeräumt und ihr sozialer Status in den Hintergrund gerückt wird. Bezüglich der Effekte von Intermedialität kann des Weiteren nicht pauschal gesagt werden, dass eine Komposition den Roman im Ganzen verstärkt oder erweitert. Vielmehr müssen Effekte auf präzise Mikroformen der Vorlage jeweils zurückgeführt und entsprechend beschrieben werden. Im spezifischen Fall der intermedialen Transpositionen und Bezugnahmen auf *Doktor Faustus* spielt die Beobachtung eine Rolle, dass sie alle partiell sind, da kein Musikwerk, nicht mal Manzonis Oper, den Roman als Ganzes in die Musik transferiert. Auf diese Weise konzentrieren sich die Werke auf einige ausgewählte Mikroformen aus dem Roman. Diesbezüglich ist der Begriff der Reduktion nur eingeschränkt zu verwenden: Obwohl die Komponist*innen nicht den gesamten Roman vertonen, wird die Mikroform an sich, z. B. die Geschichte Gregors aus Adrian Leverkühns Puppenspiel nach den *Gesta romanorum* bei Beyer und Odegard wohl erweitert.[9]

Den vorigen Ausführungen lässt sich entnehmen, dass zwar Effekte von Intermedialität einen Ehrenplatz in dieser Studie bekommen, jedoch auch die Benennung intermedialer Phänomene eine ebenso wichtige Rolle spielt. Besondere Aufmerksamkeit schenkt die Arbeit z. B. der *Systemkontamination*, die sich beobachten lässt, wenn Regeln und Prinzipien, die dem Medium nicht inhärent sind, durchgehend auftreten und auf diese Weise eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung hervorrufen.[10] Zahlreiche Studien zu *Doktor Faustus* betonen diesbezüglich die Wichtigkeit des Systems der Zwölftontechnik, das zweifelsohne für die Konstitution des Textes zentral ist. Diese Studie weist aber auch auf die Notwendigkeit einer stärkeren Berücksichtigung des Systems der Alten Musik hin. Der Erzähler von *Doktor Faustus*, der Viola d'amore-Spieler Zeitblom, kennt sich damit aus: Kein Wunder, dass infolgedessen die Narration vom religiösen Klagen vergleichbar zur Marienklage oder zum Stabat Mater, von Scordature, also Verstimmungen sowie Echo-Wirkungen kontaminiert wird. Dieses Fazit lässt sich erst in Kapitel elf ziehen,[11] nachdem Kapitel fünf auf die Verwandtschaft des Klagens in der *Weheklag* mit mittelalterlichen Klageformen sowie auf die barocke Echo-Wirkung der Kantate,[12] Kapitel sieben auf die Eigenschaften der Viola d'amore und ihrer Aufführungspraxis, was die narratologische Kategorie des unzuverlässigen Erzählens verstärkt,[13] und Kapitel elf auf die Echo-Wirkungen

[9] Vgl. 3.3.
[10] Vgl. 1.1.5.
[11] Vgl. 11.1.2.
[12] Vgl. 5.1.
[13] Vgl. 7.1.

des Textes eingegangen sind.[14] Eine Systemkontamination betrifft die Erzeugung des gesamten Textes und bedarf folglich umfassender und durchgehend auftretender Indizien. Auch die Kompositionen integrieren Elemente aus der Alten Musik sowie im Allgemeinen aus dem Kulturgut des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks in ihr Material: Fine schreibt ihre Komposition gerade für die Viola d'amore,[15] Manzoni benutzt eine Melodie von Purcell in seiner Vertonung von *The Tempest*[16] und das Faust-Volksbuch für seine *Weheklag*,[17] Kurz verwendet u. a. auch mittelalterliche Texte für seine *Apocalipsis*[18] und Odegard und Beyer widmen sich dem spätmittelalterlichen Exempel des Papstes Gregor.[19]

Diese knappe Schilderung der Effekte und Typen von Intermedialität, die im Fokus der Untersuchung stehen, gibt vor allem über die *medial bedingte Rezeption* des Romans Auskunft, die sich anhand eines medial bewussten Blicks auf die jeweilige Adaption bzw. Bezugnahme auf Thomas Manns Roman rekonstruieren lässt.[20] Wie in der Einleitung dieser Studie bereits hervorgehoben, gibt es auch Lesarten, die sich anders einordnen lassen: Selbst die vorher beschriebenen Aspekte sind aus anderen Blickwinkeln interpretierbar. Als sehr ergiebig erweist sich beispielsweise die Berücksichtigung des *Entstehungskontextes*. Die Analyse zeigt, wie *Doktor Faustus* 1989 in Italien von Manzoni oder 1980 in Großbritannien von Searle rezipiert wurde, indem sie neue, zum Teil auch *interkulturell bedingte Zugänge* zu Thomas Manns Text eröffnet. Das wird an mehreren Stellen der Untersuchung deutlich: Der norwegische Komponist Hagen verknüpft mündliches, subjektives Erzählen mit der Hardangerfiedel, einem Instrument aus der norwegischen Volksmusik[21] und Manzoni erweitert die Zweideutigkeit des Dämonischen in *Doktor Faustus* durch geschlechtsspezifische Ambiguitäten, welche die italienische Operntradition zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert in Erinnerung rufen.[22] Der italienische Komponist stellt auch seine Absicht klar, die in

---

14 Vgl. 11.1.1.

15 Vgl. 7.2.1.

16 Vgl. 11.2.3.

17 Vgl. 5.2.1.3.

18 Vgl. 4.2.2.

19 Vgl. 3.3.

20 Zur *media awareness/media consciousness* siehe u. a.: Rajewsky: Percorsi transmediali, S. 20 u. Ryan, Marie-Laure u. Jan-Noël Thon (Hrsg.): Storyworlds across Media. Towards a Media-Conscious Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press 2014.

21 Vgl. 7.2.2.

22 Vgl. 6.2.1. In diesem Kapitel wird ebenfalls die Wichtigkeit des Systems der Alten Musik in den Vordergrund gerückt.

einer „sgermanizzazione“, also Entgermanisierung des Romans besteht.[23] Selbst wenn ein Komponist hingegen die Absicht äußert, sich so präzise wie möglich an der Vorlage zu orientieren, beeinflusst der Entstehungskontext das Werk: Dies geschieht beispielsweise bei Searle durch die verstärkten Bezüge auf Marlowes Faust-Text.[24] Um eine größere Zugänglichkeit der Musik zu erreichen, was ebenfalls ein Ziel von Leverkühns Puppenspiel *Gesta romanorum* war, greift darüber hinaus Beyer beim Transponieren des fiktiven Werkes auf das Medium des Fernsehens, das in den 1990er Jahren die Erreichung dieses Ziels viel mehr als ein Puppenspiel ermöglicht, zurück.[25] Das sekundäre intermediale Produkt passt sich also an die Bedingungen seiner Zeit und seines Aufführungskontextes an, was der Analyse wertvolle Hinweise zur interkulturell bedingten Interpretation von Thomas Manns Roman liefert.

Die neuen Sichtweisen auf den Roman sind zudem, wie in der Einleitung bereits antizipiert, das Resultat der *Lektüre des Werkes durch professionell ausgebildete Komponist*innen*, die der Szene der Neuen Musik zugeordnet werden können. Trotz aller Unterschiede lassen sich diesbezüglich einige *Tendenzen bzw. Konstanten* feststellen, die im Folgenden resümiert werden sollen. Zunächst, dass Leverkühns frühe Werke sehr selten als Vorlage gewählt werden. Eine erste Begründung dafür könnte darin liegen, dass sie im Vergleich zu anderen Kompositionen Leverkühns ausführlicher beschrieben werden. Zieht man jedoch eine zweite festgestellte Konstante in Betracht, nämlich dass sich die intermedialen Transpositionen bzw. Bezugnahmen auf die letzten Kapitel des Romans konzentrieren, so wird eine zweite, wahrscheinlich plausiblere Begründung für die Wahl der späten Werke Leverkühns erkennbar: Die Neue Musik, zu der auch die Experimentierfreudigkeit gehört, geht auf die wahrscheinlich avantgardistischeren Kompositionen Leverkühns ein und reagiert somit auf die Wertungen des Erzählers sowie die Assoziation von Neuer Musik und Dämonischem. Infolgedessen überrascht eine dritte Konsequenz dieser Wahl der letzten Kapitel des Romans und der späten Kompositionen Leverkühns, die auf eine Revision der Auffassungen des Erzählers gegenüber der Neuen Musik abzielt, kaum: Sowohl Zeitblom als auch der Teufel spielen in den in dieser Studie betrachteten Musikwerken eine nahezu marginale Rolle, was sich als dritte Konstante einstufen

[23] Vgl. 5.2.1.1.

[24] Vgl. 5.2.4.

[25] Vgl. 3.3.1.

lässt.[26] Nur Manzoni und Lenners vertonen das Teufelsgespräch.[27] Was Zeitblom angeht, so widmen sich lediglich Fine, Hagen und Manzoni der Erzählerfigur von *Doktor Faustus* und heben sein unzuverlässiges Erzählen hervor.[28] An die Stelle von Zeitbloms Berichten, welche die Verknüpfung von Musik und Dämonischem in den Vordergrund stellen, tritt alleine die Musik: Durch etwa vielfältige Gesangstechniken, die sich z. B. bei Lenners vom lautlosen Sprechen bis hin zum hohen Schreien erstrecken[29] sowie Klang- und Aufführungsmöglichkeiten, etwa die off-stage und on-stage-Stimmen in Manzonis Oper,[30] beweist das musikalische Medium doch große Ausdruckskraft. Diese Beobachtung lässt sich als die vierte Konstante einordnen, mit der eine fünfte unmittelbar verknüpft ist: Die Musik reagiert somit nicht nur auf *Doktor Faustus*, sondern auch auf Adornos Auffassungen, denn sowohl in Manns Roman als auch in der *Philosophie der Neuen Musik* wird der Neuen Musik Ausdrucksfähigkeit abgesprochen. Mehr oder weniger explizit nehmen die Kompositionen Abstand oder verstärken die vielen Bezüge des Romans auf Adorno: Sehr deutlich wird diese letzte Konstante in Hagens *To Zeitblom*, der Zitate aus Schriften des Philosophen mitten in der Komposition parodiert.[31]

Im Prozess der Untersuchung der Musikwerke wurden alle Typen von Lesarten, medial oder kontextuell bedingten Lektüren sowie Interpretationen, die der Bedingung entspringen, dass sich ein*e professionell ausgebildete*r Komponist*in Thomas Manns „Musiker-Roman“ (Ent: 25) zuwendet, zugleich in den Blick genommen: Nur so kommt man zu umfassenden Beobachtungen bezüglich der Rezeption des Romans im Medium der Musik.

Bereits in der Einleitung wurde angedeutet, dass die Rekonstruktion der kompositorischen Rezeptionsgeschichte von *Doktor Faustus* nicht nur die jeweilige Adaption beleuchtet, sondern auch den Roman selbst neu lesen lässt. Zwar besteht jedes Kapitel aus einer Untergliederung in Analyse des Romans und Analyse der Kompositionen, sprich: literaturzentrierte und musikzentrierte Intermedialität. Im Laufe der Studie konnte jedoch beobachtet werden, dass es oft zu *Rückkopplungseffekten* kommt, welche die Grenzen dieser Trennung sprengen. Beispielsweise

---

[26] Eine Ausnahme stellt Manzonis Oper dar, wobei den teuflischen Gestalten immerhin der Name „Lui“ gegeben wird. Zum Reiz der Teufelsfigur im Medium Oper siehe auch das Interview mit Manzoni im Anhang.

[27] Vgl. 6.2.1. u. 8.2.3.

[28] Vgl. 7.2.

[29] Vgl. 8.2.3.

[30] Vgl. z. B. 11.2.3.

[31] Vgl. 7.2.2.

kann eine intermediale Transposition gewisse Mikroformen der Vorlage, etwa intramediale Bezüge des Romans auf die englischsprachige Literatur (Marlowe bei Searle,[32] Shakespeare bei Manzoni)[33] oder Figuren wie Schwerdtfeger[34] und Fitelberg,[35] die in der Forschungsliteratur kaum berücksichtigt wurden, in den Vordergrund stellen. Auch im ersten Teil jedes Kapitels konnte die Analyse von Verweisen auf die Kompositionen profitieren: Um zeigen zu können, dass das intermediale *telling* des Romans an einigen Stellen auf Kompositionstendenzen hinweist, die weit über Schönbergs kompositorische Anliegen hinaus gehen, half die Auseinandersetzung mit einigen Rezeptionen des Romans, z. B. mit der Boehmers, der in der Nachkriegszeit eine erste Lösung zum Problem der Denaturierung des Klanges eben in *Doktor Faustus* sieht.[36] Hilfreich war in dieser Hinsicht auch Manzonis Rezeption, der von einer – wahrscheinlich vom Autor ungewollten – Modernität im Roman spricht, die er mit kompositorischen Anliegen bei den Darmstädter Ferienkursen in Verbindung bringt.[37]

Die vorigen Ausführungen heben hervor, dass sich methodisch die *Position des Dazwischen* als besonders produktiv erweist, denn ohne sie wäre es im Laufe der Studie kaum möglich gewesen, zu den beschriebenen Ergebnissen zu gelangen. Diese Studie plädiert für eine Kombination aus werkinterner und werkexterner Intermedialität, selbst im Fall ausschließlich literaturzentrierter bzw. ausschließlich musikzentrierter Untersuchungen. Die Positionierung im Raum des Dazwischen ermöglicht eine größere Aufmerksamkeit auf die innere Dynamik des jeweiligen Mediums, auf seine Potentialitäten, weg von einer Perspektive, die von verbalen Texten ausgeht. So könnte etwa in Bezug auf instrumentale Kompositionen wie Fines *Four pieces from „Doktor Faustus“* oder Henzes Violinkonzert beobachtet werden, wo und wie Instrumentalmusik ihre Selbstreferentialität überwinden und somit Narrativität induzieren kann. Rückblickend auf die Einleitung und auf das erste Kapitel der vorliegenden Studie, lässt sich nun sagen, dass aus dieser Studie der Mehrwert des Austausches zwischen den beiden Feldern der Literatur und Musik hervorgeht. Dieser Mehrwert kann entstehen und produktiv für die Analyse gemacht werden, weil die vorliegende Arbeit von einem Konzept

[32] Vgl. 5.2.4.
[33] Vgl. 5.2.1.2 u. 11.2.3.
[34] Vgl. Kapitel 9.
[35] Vgl. Kapitel 10.
[36] Vgl. 4.2.1.
[37] Vgl. 5.2.1.1.

von Mediengrenze ausgeht, das in Anlehnung an Rajewsky als dynamisch aufgefasst wird und dementsprechend Mediendifferenzen beachtet.[38] Dabei werden Grenzüberschreitungen in den Fokus gerückt: In englischsprachigen Publikationen wird dieses analytische Verhalten als *media awareness/media consciousness* bezeichnet.[39] Dieser Begriff weist darauf hin, dass die analytische Praxis weder Mediendifferenzen nivelliert noch verbale Texte privilegiert. Im Grunde genommen drückt der Terminus ‚Intermedialität' diese Haltung und diese Position des Dazwischen bereits aus, was diese Untersuchung so weit wie möglich umzusetzen versucht.

Nicht nur Postulate aus Intermedialitätstheorien sollten in der Praxis erweitert, revidiert oder auch in Frage gestellt werden, sondern auch diese Studie selbst, und zwar durch weitere Analysen. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Impuls für neue Untersuchungen zu weiteren intermedialen Transpositionen von Musiker*innenromanen oder auch erneut zu den hier behandelten Primärwerken. Um zum Begriff der Grenze zurückzukehren, kann an dieser Stelle die Parallele gezogen werden, dass mit dem Ende dieser Untersuchung nur eine formale Grenze erreicht ist.

Interview mit Giacomo Manzoni[40]

AO: *Sie schreiben in einem Aufsatz,* [41]*dass Sie denken, „Doktor Faustus" sei quasi Thomas Manns Rache an der Modernität, die er prinzipiell gut verstanden hatte, jedoch nicht lieben konnte.*

GM: Ja, die Modernität passte nicht zu Thomas Mann. *Doktor Faustus* ist sicherlich keine Visitenkarte für die Neue Musik.

AO: *Sie denken aber auch, Thomas Mann habe trotzdem gefühlt, dass im Bereich der Kunst und der Musik Innovationen notwendig seien.*

GM: Ja, das stimmt. Thomas Mann sah keine Zukunft für die Neue Musik, aber er wusste ganz genau, dass sich die Musik entwickeln musste. Er spielte die Geige als Amateur und interessierte sich sehr für die Kunst, wie viele andere Deutsche seiner Generation, die zum Großbürgertum gehörten. Im Gegensatz zu

[38] Vgl. 1.1.7.

[39] Vgl. Fußnote 20.

[40] Der vorliegende Text ist eine Zusammensetzung zweier Interviews, die am 16.05.2013 und am 26.06.2015 in Mailand mit dem Komponisten geführt wurden. Beide wurden von der Verfasserin aus dem Italienischen übersetzt.

[41] Manzoni: Anmerkungen zum Doktor Faustus, S. 58.

jener Epoche beschäftigen sich unsere heutigen Literat*innen deutlich weniger mit Musik. Thomas Mann folgte mit großem Interesse den neuen Entdeckungen auf dem Gebiet der Kompositionstechnik und schrieb auch Aufsätze über Komponist*innen und Musikwerke, z. B. über Wagner.[42] Die Neuheit von *Doktor Faustus* besteht darin, dass zum ersten Mal in der Geschichte des Faust-Mythos die Hauptfigur ein Komponist ist. Die Musik, die gleichzeitig faszinierend, geheimnisvoll, verwirrend und gefährlich sein kann, stellt für Mann die perfekte Kunst für eine eigene Interpretation des Mythos dar.

Thomas Mann war von der Notwendigkeit einer Entwicklung in der Musik vollkommen überzeugt. Dennoch: Auch als Schriftsteller stellen seine Werke das Ende einer Zeit dar, weil er – meiner Meinung nach – der letzte Schriftsteller im Stil Tolstois ist. Thomas Mann hielt die Neue Musik keineswegs für etwas, das die Tür zu einem positiven Fortschritt öffnen konnte. Ihre Verbindung mit dem Teufel ist eine heimliche Rache, als ob er den Komponist*innen seiner Zeit hätte mitteilen wollen, dass sie zwar Recht hatten, er jedoch ihre Musik nur schwer verstehen konnte.

AO: *Thomas Mann schreibt in der Tat: „Ich verstehe mich auf die Neue Musik sehr theoretisch. Ich weiß wohl etwas davon, aber genießen und lieben kann ich sie eigentlich nicht“ (SK: 326).*

GM: Aus diesem Grund assoziiert er die Neue Musik mit dem Teufel.

AO: *Sprechen wir jetzt über Ihre Oper nach Manns „Doktor Faustus“?*

GM: Ich habe an der Universität Bocconi in Mailand Germanistik studiert. So begann meine Liebe zur deutschen Sprache und Kultur. Es mag erstaunen, dass noch 30 Jahre nach Manns Tod kein*e Komponist*in auf der ganzen Welt gedacht hatte, eine Oper zu schreiben, die auf *Doktor Faustus* basierte. Es gab selbstverständlich Probleme hinsichtlich der Autorenrechte: Ich schrieb einen Brief an Katia Mann und sie erteilte mir die Erlaubnis für mein Projekt.

AO: *Haben Sie den Text selbst ins Italienische übersetzt?*

GM: Zum Teil ja, zum Teil habe ich die Übersetzung von Ervino Pocar verwendet.[43] Die Übertragung ins Italienische war auch eine Frage der kulturellen Distanz: Ich wollte mich mit der deutschen Kultur und Bevölkerung nicht völlig identifizieren, da ich Italiener bin. Faust ist eine typisch deutsche Figur. In der Literatur anderer europäischer Länder gibt es nur wenige Beispiele für die Adaption des Stoffes: grundsätzlich Marlowe, Gounod und Boito. Ich bin dem Text von Mann aufmerksam gefolgt. Wenn ich ihn auf Deutsch verwendet hätte, wäre ich wahrscheinlich von der deutschen Kultur völlig „verschluckt“ worden. Ich wollte

[42] Siehe etwa Mann, T.: Leiden und Größe Richard Wagners. In: GW. Bd. 9, S. 363–427.
[43] Siehe Mann: Doctor Faustus.

jedoch meine eigene schützen: Die deutsche Kultur ist für mich eine Ergänzung zur italienischen, kein Ersatz. Aus diesem Grund habe ich die Übersetzung ins Italienische von Pocar gewählt, die ich aber leicht geändert habe. Außerdem habe ich die Konzeption und die Aussagen von Thomas Manns *Doktor Faustus* beibehalten: Ich hätte vielleicht einen moralischen Schluss der Geschichte ergänzen können, wie in Mozarts *Don Giovanni*, das habe ich jedoch für inadäquat gehalten. Ich hätte zudem vielleicht am Ende der Oper unterstreichen können, dass die dodekaphonische Musik nicht so negativ ist, wie sie im Roman geschildert wird, aber das wäre meiner Meinung nach sinnlos gewesen, weil es zu stark von der Vorlage abgewichen wäre.

AO: *Denken Sie, dass die Komponist*innen der Nachkriegsjahre von Manns „Doktor Faustus" beeinflusst wurden?*

GM: Nein, das denke ich nicht. Die Ferienkurse in Darmstadt sind ein Beispiel für die extreme musikalische Rationalität der Nachkriegsjahre. Zudem glaube ich, dass viele italienische bzw. europäische Komponist*innen *Doktor Faustus* leider nie gelesen haben. Beweis dafür ist, dass noch in den 1980er Jahren kein*e Komponist*in eine Oper nach dem Roman geschrieben hatte. Hingegen glaube ich, dass Adorno einen viel größeren Einfluss als Thomas Mann auf Komponist*innen ausgeübt hat, auch weil er direkter und spezifischer sprach.

AO: *Kommen wir nun zu den Figuren Ihrer Oper. Warum haben Sie viele ausgelassen, jedoch nicht Saul Fitelberg, den jüdischen Impresario?*

GM: Aufgrund der Dramaturgie. Zum einen war es nötig, nicht zuletzt aus einem narrativen Grund, klar zu machen, wie berühmt Leverkühn als Komponist geworden war. Zum anderen ist das Fitelberg-Bild das einzige Intermezzo der Oper, das vielleicht nicht wirklich komisch, aber bestimmt humoristisch wirkt. Es unterscheidet sich von anderen Episoden und besitzt einen leichten Charakter. Aus dem Roman habe ich nur Satzfragmente auf Französisch verwendet, um der Szene eben diese humoristische Qualität zu verleihen. Man versteht auch, dass sich Leverkühn weigert, die Vermittlung des Impresarios zu akzeptieren. Die grundlegende Idee ist also sowohl dramaturgisch, weil sie die Gesamtstruktur des Werkes in Betracht zieht als auch musikalisch, weil sie darauf zielt, einen spannungsgeladenen Moment der Oper durch eine nahezu komische Szene zu unterbrechen.

AO: *Nicht zufällig setzt das Fitelberg-Bild vor Echos Tod ein.*

GM: Genau und dann fängt plötzlich die dunkle Atmosphäre wieder an.

AO: *In der Aufnahme, die Sie mir gegeben haben, kann man tatsächlich die beiden Orte zugleich sehen: Echos Bett und Leverkühns Arbeitszimmer. Das Publikum behält den Blick auf das Kind.*

GM: Ich glaube, diese Idee stammte von Wilson, der vermeiden wollte, dass das Publikum den Faden der Handlung verliert.

AO: *In meiner Arbeit bin ich der Frage nachgegangen, warum Sie viele Figuren aus Thomas Manns „Doktor Faustus" ausgelassen, jedoch dem Impresario ein siebenminütiges Bild gewidmet haben.*

GM: Die anfängliche Idee war, durch „Flashs" den Roman nachzuerzählen, wie ich das auch in meinen Schriften erläutert habe.[44] Einige von mir ausgelassene Episoden waren aus dramaturgischer Sicht ebenfalls wichtig, etwa Leverkühns Kinderzeit, die Treffen und die Salons in München, Schwerdtfegers Tod usw. Ich habe mir das gründlich überlegt und bin zu der Schlussfolgerung gekommen, dass eine so umfassende und ambitionierte Idee nicht funktioniert hätte. Ich könnte nun vielleicht eine zweite Oper nach *Doktor Faustus* schreiben, die alle Episoden, die in der Oper von 1989 keinen Platz gefunden haben, enthält!

AO: *Haben Sie bei der Schilderung Fitelbergs an Benedetto Marcello und an seine Satire „Il teatro alla moda", „Das neumodische Theater" gedacht? Mir fiel das ein, weil auch dort Impresari*e als exzentrische Menschen präsentiert und leicht zu Sündenböcken gemacht werden.*

GM: Nein, daran habe ich nicht gedacht, obwohl tatsächlich Parallelen gezogen werden können, was die Figur des Impresarios angeht.

AO: *Bleiben wir noch beim Thema der Figurenwahl. Warum behalten Sie in Ihrer Oper die Ärzte bei?*

GM: Den ersten Arzt kann man schwer auslassen, weil er die Syphilis-Infektion diagnostiziert, die in der Handlung eine zentrale Rolle einnimmt. Ich habe das als präzises biographisches Detail behandelt. Dasselbe gilt für den Arzt, der Echo untersucht: Er lässt uns klar verstehen, dass die Krankheit des Kindes nicht heilbar ist. Gerade die Diagnose des Arztes führt Leverkühn zu der Entscheidung, die Neunte Symphonie, und damit also das Schöne und das Gute, zurückzunehmen. Die beiden Arztbesuche waren für mich Schlüsselereignisse des Romans: Die Diagnosen sind Fakten (selbstverständlich innerhalb einer fiktiven Geschichte) und folglich keine beliebigen oder subjektiven Interpretationen.

AO: *Sie wissen natürlich, dass der Teufel in „Doktor Faustus" lediglich als Projektion Leverkühns aufgefasst werden kann…*

GM: Ja, das weiß ich sehr gut. Auf die Figur des Teufels, sei sie nur im Allgemeinen als Dämonisches aufgefasst, kann aber ein Opernkomponist schwer verzichten: Sie hat einen viel zu großen Reiz; ohne sie verliert die Handlung ihren Sinn und ihr Gewicht. Der Teufel zeichnet sich auch bei mir durch seine drei Gestalten aus. Die drei Teufel wechseln sich aber nicht ab, sondern sie überlagern

---

[44] Siehe Manzoni: Parole per musica, S. 78.

einander: Der zweite Teufel ersetzt nicht den ersten, er kommt hinzu. Und später der dritte zum zweiten und zum ersten, sodass am Ende ein Trio entsteht. Die Idee des Romans habe ich in meiner Oper durch eine komplexere, reichere Form realisiert.

AO: *Warum haben Sie für den dritten Teufel eine weibliche Stimme gewählt? Und warum haben Sie diese als Lui III bezeichnet und nicht beispielsweise als Lei I?*

GM: Diese Stimme ist wie die beiden anderen eine Inkarnation des Dämonischen und soll wie das Dämonische selbst geschlechtsneutral sein. Sie ist böse und beißend und passt deshalb gut zu ihrem Zweck. Wenn die italienische Sprache das Neutrum besitzen würde, dann hätte ich die drei Teufelsstimmen wahrscheinlich mit dem Pronomen „Es" bezeichnet. „Lui" ist also als geschlechtsneutraler „demoniaco" zu verstehen[45] und die dritte weibliche Stimme ist eine weitere Verwandlung des Teuflischen *par excellence*. In der Uraufführung war das Kostüm von Lui III ein weibliches. Wir hätten vielleicht noch mehr Verwirrung stiften können, wenn wir für den Sopran an ein männliches Kostüm gedacht hätten… Wilson kam aber sogar auf die Idee eines riesigen Schuhs, auf dem der Sopran singt. Das ist leider in der DVD kaum zu sehen.

AO: *Was ist Ihrer Auffassung nach das Dämonische in „Doktor Faustus"?*

GM: Aus einer logischen und analytischen Perspektive ist die Musik die am wenigsten verständliche Kunst. Wenn wir eine Komposition analysieren, fällt uns auf, dass sie oft eine feste Struktur hat. Es gibt keine Stücke, die wirklich frei und „anarchisch" sind. Von Machaut bis hin zu Schönberg gibt es immer eine musikalische Struktur oder Form, z. B. die Symphonie, die Sonatenform usw. Die Musik ist mit der Mathematik tief verbunden. Wenn wir aber Musik hören, entsteht nicht der Eindruck, dass sie eine feste Struktur besitzt: Im Gegensatz zu einem Mosaik oder einer Architektur können wir vielleicht nur einzelne Themen erkennen. Dieser Bruch zwischen dem Komponieren und dem Hören ist unbegreiflich. Wie kann man sagen, dass eine Komposition besser als eine andere funktioniert? Das ist sehr subjektiv. Aber man versteht viel einfacher, dass beispielsweise ein bestimmtes Gedicht besser als ein anderes funktioniert. Die Unbegreiflichkeit ist in der Musik total – eine Auffassung, die auch Mann in den Schriften zu Wagner unterstreicht.[46] Dieser Aspekt kann gleichzeitig sowohl mit dem Dämonischen als auch mit dem Himmlischen assoziiert werden und ist Thomas Mann sicherlich aufgefallen.

---

[45] Auf Italienisch: *il* demoniaco, mask.

[46] Siehe Fußnote 3.

AO: *In Ihrem Interview mit Francesco Degrada habe ich gelesen, dass Ihre Opern ein Resümee Ihres vorigen musikalischen Schaffens darstellen.* [47] *Gilt das auch für „Doktor Faustus“?*

GM: Ja, auch *Doktor Faustus* ist eine Synthese der symphonischen und musikalischen Erfahrungen, die ich in den zwölf Jahren vor Beginn der Niederschrift des Musikwerkes gemacht hatte. Selbstverständlich spiegelt eine Oper oft zahlreiche Entdeckungen und Ideen wider. In meinem *Faustus* gibt es sowohl Kammermusik- als auch reichhaltige, symphonische Momente. Auch heute noch, falls ich nochmals eine Oper schreiben würde, wäre sie ein Resümee meiner aktuellsten Konzeptionen und Erfahrungen, weil die Form der Oper eben dies ermöglicht.

Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen

Briefe 3: Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Bd. 3 (1944–1950). Hrsg. v. Hans Bürgin u. Hans-Otto Meyer, unter Mitarbeit v. Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main: Fischer 1982.

DF: Mann, T.: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Hrsg. u. textkritisch durchgesehen v. Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski. In: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher (*GkFA*). Hrsg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 10.1. Frankfurt am Main: Fischer 2007 [Stockholm 1947].

DH: Mann, T.: Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940–1945. Frankfurt am Main: Fischer 2013 [Frankfurt am Main 1987], 5. Aufl.

Ent: Mann, T.: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer 2009 [1949].

GW: Mann, T.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Oldenburg: Fischer 1960.

[47] Vgl. Manzoni: Doppia prospettiva di fuga (autobiografica). Interview mit Francesco Degrada (1980). In: Ders.: Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro. Hrsg. u. mit einem Vorwort v. Antonio De Lisa. Mailand: Feltrinelli 1994, S. 150–159, hier: S. 156 f.

JF: Eisler, Hanns: Johann Faustus. Leipzig: Faber & Faber 1996 [Berlin 1952].
M-DF: Manzoni, Giacomo: Doktor Faustus. Mailand: Ricordi 1991.
MGG Online. Hrsg. von Laurenz Lütteken. Kassel u. a.: 2016ff.
MuP: Eisler, Hanns: Musik und Politik. Schriften 1948–1962. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1982.
PhnM: Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978 [Tübingen 1949].
SK: Mann, T.: Selbstkommentare: „Doktor Faustus" und „Die Entstehung des Doktor Faustus". Hrsg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung v. Marianne Eich-Fischer. Frankfurt am Main: Fischer 1992.
TB1: Mann, T.: Tagebücher 1940–1943. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer 1982.
TB2: Mann, T.: Tagebücher 1944–1946. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer 1986.
TB3: Mann, T.: Tagebücher 28.5.1946–31.12.1948. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer 1989.
TB 37–39: Mann, T.: Tagebücher 1937–1939. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer 1980.
VK: Henze, Hans Werner: 3. Violinkonzert. Drei Porträts aus dem Roman „Doktor Faustus" von Thomas Mann. Mainz: Schott 2002 [1997].

Literaturverzeichnis

Acousmatrix 5 – history of electronic music V. Amsterdam: BVHaast (Nr. 9011) 1990. CD.

Adorno, Theodor W.: Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. In: Ders.: Nachgelassene Schriften Bd. 1.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Ders.: Filosofia della musica moderna. Übers. v. Giacomo Manzoni. Turin: Einaudi 1959.

Ders.: Fragment über Musik und Sprache (1956/57). In: Knaus, Jakob (Hrsg.): Sprache, Dichtung, Musik. Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Tübingen: Niemeyer 1973, S. 71–74.

Ders.: Ludwig van Beethoven, Sechs Bagatellen für Klavier op. 126. In: Ders.: Musikalische Schriften V. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 185–188.

Ders.: Spätstil Beethovens. In: Musikalische Schriften IV. Moments musicaux; Impromptus. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp1982, S. 13–17.

Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Nachdichtungen v. Felix Zielinski mit einem Geleitwort v. Walter Goetz. Erlangen: Dipax-Verlag 1950.

Ders.: La commedia, Die göttliche Kömodie, I Inferno – Hölle. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2010.

Ders.: La commedia, Die göttliche Kömodie, II Purgatorio – Läuterungsberg. Übers. u. komm. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam 2011.

Augustinus, Aurelius: De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Übers. u. hrsg. v. Frank Hentschel. Hamburg: Felix Meiner 2002.

Albert, Claudia: Adorno und Eisler – Repräsentanten des Musiklebens in den beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit. In: Exilforschung – Ein internationales Jahrbuch Bd. 9 (1991), S. 68–80.

Dies.: „Doktor Faustus“: Schwierigkeiten mit dem strengen Satz und Verfehlung des Bösen. In: Heinrich Mann Jahrbuch 11 (1993), S. 99–111.

Dies.: Tönende Bilderschrift. ‚Musik‘ in der deutschen und französischen Erzählprosa des 18. und 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Synchron 2002.

A. M. Olivari, *Doktor Faustus (ver-)stimmen*,
https://doi.org/10.1007/978-3-662-62635-1

Alexiu, Margaret: The Ritual Lament in Greek Tradition. London: Cambridge University Press 1974.

Altenburg, Detlef: Art. Programmusik. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12244> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Anders, Günther: Die atomare Drohung. Radikale Überlegungen. München: Beck 1981, 3. durch ein Vorwort erw. Aufl. v. „Endzeit und Zeitende".

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.

Assmann, Jan: Immanuel Kant und Friedrich Schiller über Isis und das Erhabene. In: Anselm, Sigrun (Hrsg.): Talismane. Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag. Basel (u. a.): Stroemfeld 1998, S. 102–113.

Axer, Eva: Alldeutig, zweideutig, undeutig. Walter Benjamins ‚Bezwingung' dämonischer Zweideutigkeit im Kraus-Essay. In: Friedrich, Lars (Hrsg.): Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe. München: Fink 2014, S. 325–343.

Backe, Hans-Joachim: Medialität und Gattung. In: Zymner, Rüdiger (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler 2010, S. 105–107.

Baier, Christian: Die „Vita Adriani" des Dr. Serenus Zeitblom: Hagiographische Elemente in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". In: Thomas-Mann-Jahrbuch 25 (2012), S. 75–98.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übers. v. Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [Paris 1973].

Ders.: Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin: Merve 1979, S. 19–36.

Ders.: Der Tod des Autors (1968). In: Ders.: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis u. a. Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S. 185–193.

Ders.: Mythen des Alltags. Übers. v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2016 [Paris 1957], 4. Aufl.

Ders.: S/Z. Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [Paris 1970].

Becker, Peter: „…ein Sehnen über die Dinge der Welt hinaus". In: Ruzicka, P.: Einschreibung (CD), S. 2–7.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Bd. IV.1. Hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Berentelg, Wilhelm: Kafkas Parabel *Der Kreisel* oder Die ver-zweifelte Jagd nach der Epiphanie. In: Literatur für Leser 25 (2002) H. 2, S. 91–100.

Berger, Robert W.: The Devil, the Violin, and Paganini: The Myth of the Violin as Satan's Instrument. In: Religion and the Arts 16 (2012), S. 305–327.

Bergsten, Gunilla: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur

Struktur des Romans. Stockholm: Svenska Bokförlaget 1963.

Bernhart, Walter u. Werner Wolf (Hrsg.): Self-Reference in Literature and Music. Amsterdam/New York: Rodopi 2010.

Beyer, Barbara, Susanne Kogler u. Roman Lemberg (Hrsg.): Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität. Berlin: Theater der Zeit 2014.

Bianchi, Lino: Giovanni Pierluigi da Palestrina. Paris: Fayard 1994.

Bielefeldt, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld: transcript 2003.
Bizzarini, Marco: Art. Marcello, Benedetto. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51086> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Blade, James u. James Holland: Flexatone. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09829> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Blome, Eva: Erzählte Interdependenzen. Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlichen Intersektionalitätsforschung. In: Pohl, Peter C. u. Hania Siebenpfeiffer (Hrsg.): Diversity Trouble. Vielfalt – Gender – Gegenwartskultur. Berlin: Kadmos 2016, S. 45–67.
Boehmer, Konrad: Apocalipsis cum figuris. In: Konrad Boehmer Foundation. <https://www.kboehmer.nl/compositions/apocalipsis-cum-figuris> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Ders.: Apocalipsis cum figuris (Partitur). In: „Konrad Boehmer Foundation“. <https://www.kboehmer.nl/wp-content/uploads/2019/12/Apocalipsis.pdf > (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Ders.: Apocalipsis cum figuris. In: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1984, S. 23–26.
Ders.: Reihe oder Pop? (1966) In: Ders.: Das böse Ohr. Hrsg. v. Burkhardt Söll. Köln: Du Mont 1993, S. 96–116.
Ders.: Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik. Darmstadt: Tonos 1967.
Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago/London: University of Chicago Press 1983 [1961], 2. Aufl.
Borchmeyer, Dieter: Mythos. In: Ders. u. Victor Žmegać (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Berlin: de Gruyter 1994 [1987], 2., neu bearb. Aufl., S. 292–308.
Börnchen, Stefan: Kryptenhall. Allegorien von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus“. München: Fink 2006.
Braidotti, Rosi: Intensive Genre and the Demise of Gender. In: Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities 13 (2008) H. 2, S. 45–57.
Dies.: Politik der Affirmation. Übers. v. Elisa Barth. Leipzig: Merve 2018.
Braun, Werner: Art. Echo. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Breuer, János: Hungarian Composers Today: Some Senior Composers. In: Tempo 88 (1969), S. 33–38.
Briese, Olaf, Richard Faber u. Madleen Podewski: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 7–37.
Brinkemper, Peter V.: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im „Doktor Faustus“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
Brockmeier, Jens: Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze. In: Hans Werner Henze. Musik und Sprache. Musik-Konzepte 132 (2006), S. 5–25.
Brokoff, Jürgen: Die Apokalypse in der Weimarer Republik. München: Fink 2001.

Bronfen, Elisabeth: Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Buene, Eivind: Posthume Leidenschaften. Über Lars Petter Hagens Verzweiflung. In: MusikTexte 140 (2014), S. 11–16.
Bunge, Hans: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation (Reihe Brecht-Studien). Hrsg. v. Brecht-Zentrum Berlin. Berlin: BasisDruck 1991.
Burney, Charles: The Present State of Music in France and Italy, or: The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. London: Becket 1773.
Butler, Judith: Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death. New York: Columbia University Press 2000.
Dies.: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York/London: Routledge 2007 [1990].
Calzoni, Raul, Peter Kofler u. Valentina Savietto: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute. Göttingen: V&R 2015, S. 9–19.
Campbell, Murray u. Mary Térey-Smith: Echo. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.1.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44237> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Ceppo, Anna Maria: Freud nel „Doctor Faustus“ di Thomas Mann. In: Nuova Rivista Storica 64 (1980) H. 5, S. 637–652.
Cerf, Steven R.: Thomas Mann, England, and English Literature: The Role of Britain and English Literature in the Writings of Thomas Mann. Yale University 1975.
Cersowsky, Peter: „Mehr als Musik“. Paganini in der deutschen Literatur seiner Zeit. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen 156 (2004) H. 1, S. 157–167.
Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1993.
Ders.: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca/London: Cornell University Press 1978.
Claude Lenners. <https://www.claudelenners.lu/> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Conrad, Peter: Romantic Opera and Literary Form. Berkeley (u. a.): University of California Press 1977.
Corbineau-Hoffmann, Angelika: Umkehrungen. Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Arcadia 30 (Januar 1995) H. 3, S. 225–247.
Crawford, Karin L.: Exorcising the Devil from Thomas Mann's *Doktor Faustus*. In: German Quarterly 76 (2003) H. 2, S. 168–182.
Crenshaw, Kimberle: Demarginalizing the lntersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum (1989), S. 139–167.
Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London (u. a.): Routledge & Kegan 1983 [Cornell 1982].
Curt, Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Mit 200 Abbildungen. Berlin: Bard 1913.
Danks, Harry: The Viola d'Amore. In: Music & Letters 38 (1957) H. 1, S. 14–20.

Danuser, Hermann: Art. Neue Musik. Einleitung, Allgemeines, Terminologisches. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.de/mgg/stable/12957> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Darmaun, Jacques: Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen: Niemeyer 2003.
Del Caro, Adrian: The Devil as Advocate in the Last Novels of Thomas Mann and Dostoevsky. In: Orbis Litterarum 43 (1988) H. 2, S. 129–152.
Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [Paris 1975].
Derrida, Jacques: Apokalypse. Hrsg. v. Peter Engelmann, übers. v. Michael Wetzel. Wien: Böhlau 1985 [1983].
Ders.: D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris: Galilée 1983.
Ders.: Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [Paris 1967], 13. Aufl.
Ders.: Positionen. Gespräch mit Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta (1971). In: Ders.: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Wien: Passagen 2009 [Paris 1972], 2., überarb. Aufl., S. 63–122.
Dill, H. J.: Zur Erklärung des Namens „Pfeiffering" in Thomas Manns Doktor Faustus. In: Germanic Notes 2 (1971), S. 34–36.
Drees, Susanne: Prädestination und Bekenntnis. Die Rezeption der Prädestinationslehre Johannes Calvins in den europäischen reformierten Bekenntnisschriften bis 1619. Kamen: Spenner 2011.
Dümling, Albrecht: Kindertrompetenstil. Faustus-Projekt mit dem Kammerensemble Neue Musik Berlin. In: Der Tagesspiegel, 05.09.1996.
Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Übers. v. Max Looser. Frankfurt am Main: Fischer 1984 [Mailand 1964/1978].
Ders.: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016 [Mailand 1962/1967], 13. Aufl.
Ders.: Einführung in die Semiotik. Übers. v. Jürgen Trabant. München: Fink 2002 [Mailand 1968], 9. Aufl.
Eibl, Karl: Kritisch-rationale Literaturwissenschaft. Grundlagen zur erklärenden Literaturgeschichte. München: Fink 1976.
Eisler, Hanns: [Entwurf einer Stellungnahme zur Faustus-Polemik] (1953). In: MuP, S. 284–287.
Ders.: Johann Faustus. Fassung letzter Hand. Hrsg. v. Hans Bunge, mit einem Nachwort v. Werner Mittenzwei. Berlin: Henschelverlag 1983.
Ders.: [Musikalische Disposition für die Faustus-Oper] (1951). In: MuP, S. 136–137.
Ders.: [Notizen zur Faustus-Polemik IV] (1953). In: MuP, S. 295–296.
Ders.: [Stellungnahme zu den 6 Fragen von Wilhelm Girnus] (1953). In: MuP, S. 296–302.
Ders.: [Zur Wirkung der Faustus-Oper auf die Musikentwicklung] (1951). In: MuP, S. 137–138.
Elleström, Lars (Hrsg.): Media Borders, Multimodality and Intermediality. Basingstoke (u. a.): Palgrave Macmillan 2010.
Elsaghe, Yahya: Das Goldene Horn und die Hörner der Männchen: Zur Krise der Männlichkeit in *Doktor Faustus* und *Mario und der Zauberer*. In: Honold, Alexander u. Niels Werber (Hrsg.): Deconstructing Thomas Mann. Heidelberg: Winter 2012, S. 121–134.
Ders.: Die Jüdinnen in Thomas Manns Erzählwerk. In: Monatshefte 93 (2001) H. 2, S. 169–175.

Ders.: Kunigunde Rosenstiel. Thomas Manns späte Allegorie des jüdischen „Volks“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 51 (2001) H. 2, S. 159–172.

Erwin, Andrew: Rethinking Nietzsche in Mann’s *Doktor Faustus*: Crisis, Parody, Primitivism, and the Possibilities of Dionysian Art in a Post-Nietzschean Era. In: Germanic Review 78 (Herbst 2003) H. 4, S. 283–299.

Eubel, Paul (Hrsg.): Thomas Mann, Claude Lenners, Margret Lafontaine: Hetaera Esmeralda. Luxemburg: Goethe Institut 1998 (Serie Wort & Klang: Begegnungen von Literatur, Kunst und Musik).

Ewen, Jens: Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie der narrativen Unzuverlässigkeit in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Hillebrandt, Claudia u. Elisabeth Kampmann (Hrsg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 2014, S. 270–283.

„Feger“. In: Duden Online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Feger> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

„Feger“. In: Schweizerisches Idiotikon. <https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id1.htm#!page/10685/mode/1up> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Fine, Elaine: Four pieces from Doktor Faustus. In: IMSLP. <https://imslp.org/wiki/4_Pieces_from_Doktor_Faustus_(Fine,_Elaine)> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Fischer, Ernst: Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg. In: Sinn und Form 4 (1952) H. 6, S. 59–73.

Fischer, Kurt von: Musica e testo letterario nel madrigale trecentesco. In: Borghi, Renato u. Pietro Zappalà (Hrsg.): L’edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4–8 ottobre 1992). Lucca: LIM 1995, S. 9–15.

Flocken, Corinne A.: Mythical Composer’s Work Spurs Esoteric Pieces by UCI Professors. In: Los Angeles Times, 11.03.1988.

Fludernik, Monika: Narrative and Drama. In: Pier, J. u. J. A. García Landa (Hrsg.): Theorizing Narrativity. Berlin: de Gruyter, S. 353–381.

Foucault, Michel: Subjekt und Macht (1982). Übers. v. Michael Bischoff. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. IV 1980–1988. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarbeit v. Jacques Lagrange. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [Chicago 1982], S. 269–294.

Frank, Svenja: Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*. In: Holdenried, Michaela (Hrsg., in Zusammenarbeit mit Stefan Hermes): Felicitas Hoppe: Das Werk. Berlin: Schmidt 2015, S. 49–68.

Franklin, Peter: Mahler, Gustav. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, Bibliographie am 16.09.2010 aktualisiert. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40696> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Franzen, Johannes: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: Philologie im Netz 80 (2017), S. 87–100.

Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. Leipzig (u. a.): Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.

Ders.: Jenseits des Lustprinzips. Leipzig (u. a.): Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1921 [1920], 2. durchgesehene Aufl.

Galvan, Elisabeth: Femme fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissancedrama „Fiorenza“ und das München der Jahrhundertwende. In: Koopmann, Helmut (Hrsg.): Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. Münster: mentis 2013, S. 181–193.

Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994 [Paris 1972–1976].

Ders: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil 1982.

Ders.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019 [Paris 1987].

Gess, Nicola u. Alexander Honold: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik. Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 1–14.

Dies.: Intermedialität *reconsidered*. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. In: Poetica 40 (2010) H. 1–2, S. 139–168.

Gesta Romanorum. Übers. v. Johann G. T. Gräße. Leipzig: Löffler 1905 [Dresden 1842], 3. Aufl. Bd. 1.

Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Giovannini, Elena: Il patto col diavolo nella letteratura tedesca dell’esilio. Rom: Aracne 2011.

Girard, René: Deceit, Desire, and The Novel. Self and Other in Literary Structure. Übers. v. Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins 1965.

Goertzen, Chris: Fiddling for Norway. Revival and Identity. Chicago: The University of Chicago Press 1997.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Texte. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2003.

Ders.: Italienische Reise. Hrsg. v. Jochen Holz. Berlin: Rütten & Loening 1983 [1813–17], 3. Aufl.

Gottwald, Herwig: Das Inzest-Motiv bei Richard Wagner und Thomas Mann. In: Weichselbaum, Hans (Hrsg.): Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900. Salzburg/Wien: Müller 2005, S. 181–203.

Griffiths, Paul: Varèse, Edgar [Edgar] (Victor Achille Charles). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29042> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Grimstad, Kirsten J.: The Modern Revival of Gnosticism and Thomas Mann’s *Doktor Faustus*. Rochester/New York: Camden House 2002.

Grisley, Roberto: Art. Paganini, Nicolò, Würdigung. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49503> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Grünzweig, Werner u. Daniela Reinhold (Hrsg.): Frank Michael Beyer. Hofheim: Wolke 1998.

Günter, Manuela: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2008.

Hagen, Lars Petter, Oslo Philarmonic Orchestra, Rolf Gupta (Dirigent), Gjermund Larsen (Hardangerfiedel). Oslo: Aurora 2013. CD.

Hamann, Peter: Ermanno Wolf-Ferrari. Tutzing: Schneider 1983.

Hamburger, Käte: Anachronistische Symbolik: Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman (1969). In: Dies.: Kleine Schriften zur Literatur und Geistesgeschichte. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1986, S. 309–333.

Hannum, Hildegarde: Self-Sacrifice in *Doktor Faustus*. Thomas Mann's Contribution to the Faust Legend. In: Modern Language Quarterly 35 (1974) H. 3, S. 289–301.

Hansen, Per Krogh: Karakterens rolle. Aspekter af en litterær karakterologi. Holte: Medusa 2000, S. 117–155.

Haßler, Gerda u. Cordula Nels (Hrsg.): Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin/New York: de Gruyter 2009.

Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Häusler, Josef: Donaueschingen. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07994> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Heimann, Bodo: Thomas Manns ‚Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Freiheit von Lessing bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Lang 2014, S. 211–228.

Heinemann, Michael: Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag 1994.

Heißerer, Dirk: Unterwegs im „Lebensbuch". München in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Hirmer, Simone u. Marcel Schellong (Hrsg.): München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 109–125.

Henze, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995. Frankfurt am Main: Fischer 1996.

Ders.: Violin Concertos Nr. 1–3, Torsten Janicke (Geige), Magdeburger Philarmonie, MDG 2005. CD.

Hermanns, Ulrike: Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* im Lichte von Quellen und Kontexten. Frankfurt am Main: Lang 1994.

Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1995.

Hilmes, Carola: Kleopatra. Das versteinerte Frauenbild und die Geschichten eines verteufelten Eros. In: Kreuzer (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 99–116.

Hirshberg, Jehoash u. Peter W. Urquhardt: Art. Musica ficta. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13658> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Historia von D. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler. Mit einem Nachwort hrsg. v. Richard Benz. Stuttgart: Reclam 2006.

Hoelzel, Alfred: Leverkühn, The Mermaid and Echo: A Tale of Faustian Incest. In: Symposium 42 (1988) H. 1, S. 3–16.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Constructing the „femme fatale": A Dialogue between Sexology and the Visual Arts in Germany around 1900. In: Fronius, Helen (Hrsg.): Representation of female victims and perpetrators in German culture 1500–2000. Rochester/NY: Camden House 2008, S. 157–185.

Honold, Alexander: Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmführung bis in die Gegenwart. In: Gess, Nicola u. Ders. (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 508–534.
Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe Bd. II. Hyperion. Hrsg. v. D. E. Sattler. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1984.
Huberty, Anton: Sonata for Viola d'amore No. 1 in E major. In: IMSLP. <https://imslp.org/wiki/Sonata_for_Viola_d%27amore_No.1_in_E_major_(Huberty%2C_Anton)> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Jahn, Manfred: Focalization. In: Herman, David, Jahn, Manfred u. Marie-Laure Ryan (Hrsg.): Routledge encyclopedia of narrative theory. London/New York: Routledge 2005, S. 173–177.
Jonas, Ilsedore B.: Thomas Mann und Italien. Heidelberg: Winter 1969.
Joy, Stephen: Melancholy Echo and the Case of Serenus Zeitblom. In: Cosgrove, Mary u. Anna Richards (Hrsg.): Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture. Rochester/NY: Camden House 2012, S. 135–150.
Kaiser, Gerhard: „…und sogar eine alberne Ordnung ist immer besser als gar keine." Erzählstrategien in Thomas Manns Doktor Faustus. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.
Kaufmann, Fritz: „Dr. Fausti Weheklag". In: Archiv für Philosophie 3 (1949) H. 1, S. 5–28.
Kerényi, Karl: Thomas Mann und der Teufel in Palestrina. In: Die neue Rundschau 73 (1962) H. 2+3, S. 328–346.
Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004.
Kimbell, David: Italian Opera. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
Kinzel, Ulrich: Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus". Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1988.
Klein, Holger (Hrsg.): The opera and Shakespeare. Lewiston/NY: Mellen 1994.
Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: Sembdner, Helmut (Hrsg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin: Schmidt 1967, S. 9–16.
Klugkist, Thomas: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns „Doktor Faustus" im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner-Rezeption. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
Knöferl, Eva: „Dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen": Musik und Moralität bei Hermann Hesse und Thomas Mann. Würzburg: Ergon 2012.
Koch, Klaus Georg: Kannst du mich komponieren? Keiner weiß, ob das Gute bleibt, wenn niemand es sucht. Ein Gespräch mit dem Komponisten Frank Michael Beyer. In: Berliner Zeitung, 16.06.1999.
Koehler, Werner Eginhard: Beiträge zur Geschichte und Literatur der Viola d'amore. Berlin: Funk 1938.
Konold, Wulf: Giacomo Puccini. In: Kloiber, Rudolf, Wulf Konold u. Robert Maschka (Hrsg): Handbuch der Oper. Kassel (u. a.): dtv/Bärenreiter, S. 555–581.
Kontje, Todd: Thomas Mann's *Wälsungenblut*: The Married Artist and the „Jewish Question". In: PMLA 123 (2008) H. 1, S. 109–124.
Koppen, Erwin: Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze im erzählenden Werk Thomas Manns. In: Arcadia 16 (1981) H. 1–3, S. 151–167.

Kraß, Andreas: Stabat mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter. München: Fink 1998.

Krause, Tilman: Teufelsgeiger müssen einfach sexy sein. In: Welt, 08.06.2016. <https://www.welt.de/kultur/article156072126/Teufelsgeiger-muessen-einfach-sexy-sein.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Kreimeier, Klaus: TEN TO ELEVEN oder: Kann man Zeit abbilden? Alexander Kluges Kuriositätenkabinett im Privatfernsehen. In: Die Zeit, 27.11.1992.

Kreutzer, Hans Joachim: Faust. Mythos und Musik. München: Beck 2003.

Kreuzer, Helmut: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 7–16.

Kristeva, Julia: Bakthine, le mot, le dialogue et le roman. In: Critique 13 (1967), S. 438–465.

Kropfinger, Klaus: „Montage" und „Composition" im „Faustus" – Literarische Zwölftontechnik oder Leitmotivik? In: Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Manns Doktor Faustus 1947/1997. Bern (u. a.): Lang 2001, S. 345–368.

Kurz, Karl-Wieland: Apocalipsis sine figuris – Partiturbeispiel. In: Karl-Wieland Kurz. <https://www.karlwielandkurz.de/pdf/partituren/Apocalipsis%20sine%20figuris.pdf> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Ders.: Apocalipsis sine figuris – Supplement. In: Karl-Wieland Kurz. <https://www.karlwielandkurz.de/pdf/ApocalipsisSineFiguris.pdf> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Ders.: Hirn neben Kopf. Vor Apocalipsis, während Apocalipsis und darüber hinaus. In: Musiktheorie 8 (1993) H. 1, S. 37–56.

Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor'? Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hrsg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript 2014, S. 11–20.

Lahn, Silke u. Jan Cristoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart: Metzler 2016, 3. aktual. u. erw. Aufl.

Lars Petter Hagen. <https://www.lphagen.no/> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Lockspeiser, Edward: Humphrey Searle. In: The Musical Times 96 (1955) H. 1351, S. 468–472.

Lörke, Tim: Ambitiöse Zweideutigkeit. Die demokratische Faktur des *Doktor Faustus*. In: Ewen, Jens, Tim Lörke u. Regine Zeller (Hrsg.): Im Schatten des Lindenbaumes. Thomas Mann und die Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 219–231.

Ders.: Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Lubbock, Percy: The Craft of Fiction. London: Cape 1972 [1921].

Lubkoll, Christine: Beethovens „Spätstil" und seine Mythisierung bei Adorno und Thomas Mann. In: Neumann, Gerhard (Hrsg.): Altersstile im 19. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 125–139.

Dies.: Musik in Literatur: *Telling*. In: Gess u. Honold: Handbuch Literatur & Musik, S. 78–94.

Luft, Klaus Peter: Erscheinungsformen des Androgynen bei Thomas Mann. New York (u. a.): Lang 1998.

Malknecht, Ludovica: Un'etica di suoni. Musica, morale e metafisica in Thomas Mann. Mailand: Mimesis 2010.

de Man, Paul: Lesen (Proust). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [New Haven 1979], S. 91–117.
Mann, Heinrich: Die kleine Stadt. Leipzig: Insel-Verlag 1909.
Mann, Katia: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt am Main: Fischer 1976.
Mann, Thomas: Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico. Übers. v. Ervino Pocar. Mailand: Mondadori 1949.
Ders.: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: Fischer 2013, 39. Aufl.
Ders.: Der Erwählte. Frankfurt am Main: Fischer 2015 [1951], 30. Aufl.
Ders.: Das Liebeskonzil [Rez.]. In: Das zwanzigste Jahrhundert 5 (1895) H. 5, S. 522.
Ders.: Leiden und Größe Richard Wagners. In: GW. Bd. 9, S. 363–427.
Ders.: Wälsungenblut. In: Ders.: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Hrsg. v. Terence J. Reed unter Mitarbeit v. Malte Herwig. GkFA Bd. 2.1, S. 429–463.
Manzoni, Giacomo: Adorno e la musica degli anni Cinquanta e Sessanta in Italia (1980). In: Ders.: Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956–2007). Hrsg. v. Raffaele Pozzi. Mailand: Ricordi LIM 2009, S. 253–269.
Ders.: Anmerkungen zum *Doktor Faustus* (1980). Übers. v. Angelika Schweikert. In: Hoffmann, Heike u. a. (Hrsg.): Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn. Ein Projekt zum ‚Faustus'-Roman von Thomas Mann, Konzerthaus Berlin 1996–97, S. 47–64.
Ders.: Bruno Maderna. In: Die Reihe – Information über serielle Musik. Junge Komponisten 4. Hrsg. v. Herbert Eimert unter Mitarbeit v. Karlheinz Stockhausen. Wien (u. a.): Universal Edition 1958, S. 113–118.
Ders.: Doppia prospettiva di fuga (autobiografica). Interview mit Francesco Degrada (1980). In: Ders.: Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro. Hrsg. u. mit einem Vorwort v. Antonio De Lisa. Mailand: Feltrinelli 1994, S. 150–159.
Ders.: Il duplice volto di Faust. In: Ferruccio Busoni Website. <https://www.rodoni.ch/busoni/flusso/manzoni.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Ders.: Il linguaggio del *Doktor Faustus.* Conversazione di Giacomo Manzoni, Luigi Pestalozza e Giovanni Raboni (1989). In: Ders.: Musica e progetto civile, S. 304–316.
Ders.: Il lungo cammino del *Doktor Faustus* (1987). In: Ders: Scritti. Hrsg. v. Claudio Tempo. Scandicci (Florenz): La Nuova Italia 1991, S. 113–121.
Ders.: Il ritorno del rimosso. Il linguaggio della musica come espressione di sentimenti? (2000). In: Ders.: Musica e progetto civile, S. 368–369.
Ders.: Le novità della Rassegna di musica contemporanea (1959). In: Ders.: Musica e progetto civile, S. 55–57.
Ders.: Parole per musica. Da Dante a Ginsberg, Palermo: L'Epos 2007.
Ders.: Su *Scene sinfoniche per il Doktor Faustus* di Thomas Mann, su *Klavieralbum 1956* e *Incipit* (1986). In: Ders.: Musica e progetto civile, S. 293–298.
Maar, Michael: Der Teufel in Palestrina. Neues zum *Doktor Faustus* und zur Position Gustav Mahlers im Werk Thomas Manns. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 30 (1989), S. 211–247.
Marcello, Benedetto: Das neumodische Theater. Übers. u. hrsg. v. Sabine Radermacher. Heidelberg: mkverlag 2001.
Ders.: Il teatro alla moda. Rom: Castelvecchi 1993 [Venedig 1720].

Marlowe, Christopher: Dr Faustus. Hrsg. v. Roma Gill. London: A & C Black 1989 [1592], 2. Aufl. nach dem A Text (1. Aufl. 1968).

Marquardt, Franka: Der Manager als Sündenbock. Zur Funktion des jüdischen Impresario Saul Fitelberg in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: Zeitschrift für Germanistik 14 (2004) H. 3, S. 564–580.

Marsh, Carol G.: Art. Gigue. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15642> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Marx, Friedhelm: „Ich aber sage Ihnen…“. Christusfigurationen im Werk Thomas Manns. Frankfurt am Main: Klostermann 2002.

Ders.: Inzest. Grenze und Grenzüberschreitung bei Ulrike Draesner und Thomas Mann. In: Catani, Stephanie u. Friedhelm Marx (Hrsg.): Familien, Geschlechter, Macht: Beziehungen im Werk Ulrike Draesners. Göttingen: Wallstein, S. 61–73.

Mason, Colin, Hugo Cole und David C. F. Wright: Searle, Humphrey. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25279> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Mazzetti, Elisabetta: Thomas Mann und die Italiener. Frankfurt am Main: Lang 2009.

Mc Lucas, Anne Dhu: Monodrama. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18976> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Meier, Andreas: Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faust-Vertonungen. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1990, S. 541–542.

Meier, Ulrich: Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Kreuzer (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale, S. 155–163.

Mehring, Reinhard: Apokalypse der deutschen „Seele“? Thomas Manns „Doktor Faustus“ als „Zeitroman“. In: Weimarer Beiträge 51 (2005) H. 2, S. 188–205.

Menuhin, Yehudi: The Violin. Paris: Flammarion 1996.

Meister, Jan Christoph: Narratology. In: Interdisciplinary Center for Narratology (Hrsg.): the living handbook of narratology. 2011. <https://www.lhn.unihamburg.de/node/48.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Mertens, Volker: Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik. Leipzig: Militzke 2006.

Metzler, Ilse: Dämonie und Humanismus. Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Essen: Rohden 1960.

Meyer, Gabriele E.: Bialas, Günter: Werkverzeichnis. Kassel (u. a.): Bärenreiter 2003.

Mohler, Armin: Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Grundriß ihrer Weltanschauungen. Stuttgart: Vorwerk 1950.

Müller, Gerhard: Ein deutsches Trauerspiel. Die Debatte über Eislers *Johann Faustus*. In: Eisler-Mitteilungen 30 (2002), S. 9–11.

Müller, Maria E.: Die Gnadenwahl Satans. Der Rückgriff auf vormoderne Pakttraditionen bei Thomas Mann, Alfred Döblin und Elisabeth Langgässer. In: Röcke, W. (Hrsg.): Thomas Mann. Doktor Faustus 1947–1997. Bern (u. a.): Lang 2001, S. 145–165.

Müller-Fieberg, Rita: Das „neue Jerusalem“ – Vision für alle Herzen und alle Zeiten? Eine Auslegung von Offb 21,1–22,5 im Kontext von alttestamentlich-frühjüdischer Tradition und literarischer Rezeption. Berlin (u. a.): Philo 2003.

Murdoch, Brian: Gregorius. An Incestuous Saint in Medieval Europe and Beyond. Oxford: Oxford University Press 2012.

Nardolillo, Jo: The Canon of Violin Literature: a Performer's Resource. Lanham, Md. (u. a.): Scarecrow Press 2011.

Naso, Publius Ovidius: Metamorphosen (im Folgenden als Ovid: Metamorphosen). Hrsg. u. übers. v. Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 2004.

Ní Dhuíll, Caitríona: Biographie von ‚er' bis ‚sie'. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographik. In: Fetz, Bernhard (Hrsg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin (u. a.): de Gruyter 2009, S. 199–226.

Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur: Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.

Noller, Joachim: „Sono cose lontane, fuori del linguaggio." Osservazioni sulla musica e sulla drammaturgia del „Doktor Faustus". In: Programmheft Teatro alla Scala, 16.05.1989. Übers. v. Olimpio Cescatti, S. 42–45.

Ders.: Engagement und Form. Giacomo Manzonis Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 1987.

Nünning, Ansgar: „But why *will* you say that I am mad?" On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 22 (1997) H. 1, S. 83–105.

Ders.: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Phelan, James u. Peter J. Rabinowitz (Hrsg.): A Companion to Narrative Theory. Malden (u. a.): Blackwell 2005, S. 89–107.

Nünning, Vera: Conceptualizing (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. In: Dies. (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin: de Gruyter 2015, S. 1–28.

Nünning, Vera u. Ansgar Nünning: ‚Gender'-orientierte Erzähltextanalyse als Modell für die Schnittstelle von Narratologie und intersektioneller Forschung? Wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung, Schlüsselkonzepte und Anwendungsperspektiven. In: Klein, Christian u. Falko Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie. Methoden – Konzepte – Analysen. Trier: WVT 2014, S. 33–60

Dies.: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Dies. (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002, S. 1–22.

Dies. (Hrsg.): Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives. Berlin: de Gruyter 2015.

Ognibene, Fabio: Die Sehnsucht nach Italien. Thomas Mann und sein ambivalentes Verhältnis zur Welt Italiens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Olivari, Anna Maria: Zwischen Novelle und Tanz. „Mario und der Zauberer" von Thomas Mann im Vergleich mit der gleichnamigen Tanzszene von Siegfried Matthus. In: Nagelschmidt, Ilse, Albrecht von Massow u. Almut Konstanze Nickel (Hrsg.): „Die weiten Flügel der Musik: von Ostpreußen nach Berlin in die Welt". Der Komponist Siegfried Matthus. Weimar: Denkena 2016, S. 49–58.

Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: Narrative 11 (2003) H. 1, S. 93–109.

Osmond-Smith, David: Manzoni, Giacomo. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, Werkverzeichnis am 29.05.2002 aktualisiert. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17692> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Oswald, Victor A. Jr.: Thomas Mann's *Doktor Faustus*: The Enigma of Frau von Tolna. In: Germanic Review 23 (1948) H. 4, S. 249–253.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998, S. 14–30.

Panizza, Oskar: Das Liebeskonzil: Eine Himmelstragödie in 5 Aufzügen. Zürich: Schabelitz 1894.

Parkes-Perrett, Ford B.: Thomas Mann's Silvery Voice of Self-Parody in *Doktor Faustus*. In: The Germanic Review 64 (1989) H. 1, S. 20–30.

Pestalozza, Luigi: Manzoni: Il teatro come punto d'arrivo. In: Programmheft Teatro alla Scala, S. 37–41.

Peter Ruzicka. Komponist – Dirigent – Intendant: Vita. In: <https://www.peter-ruzicka.de/de/vita.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Petersen, Jürgen H.: Der unzuverlässige Narrator. Figuren-Erzählen in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Revista de Filología Alemana 16 (2008), S. 165–187.

Ders.: *Faustus* lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 47–63.

Pethő, Csilla: Ránki György. Budapest: Mágus 2002.

Dies.: Art. Ránki György. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/27410> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1997 [1977], 9. Aufl.

Pfleger, Karl: Thomas Mann, der Teufel und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Nur das Mysterium tröstet. Frankfurt am Main: Josef Knecht 1957, S. 285–291.

Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. In: Narrative 15 (2007), S. 222–238.

Phelan, James u. Mary Patricia Martin: The Lessons of „Weymouth": Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*. In: Herman, David (Hrsg.): Narratologies. New perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press 1999, S. 88–109.

Piccolo, Veronica: L'onnipotenza imperfetta. Teologia secolarizzata nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Mailand: Ancora 2010.

Pozzi, Raffaele: Postfazione. Musica nuova per una nuova società. Colloquio con Giacomo Manzoni di Raffaele Pozzi (2008). In: Manzoni: Musica e progetto civile, S. 437–490.

Puschmann, Rosemarie: Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Bielefeld: AMPAL 1983.

Radaelli, Giulia: „Worte des Fremden". Stimme und Sprachdifferenz in Elias Canettis *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*. In: Klein u. Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie, S. 185–204.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke 2002.

Dies.: Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate. In: Between 8 (November 2018) H. 16, S. 1–24.

Dies.: Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 117 (2007) H. 1, S. 25–68.

Ránki, György: Leverkühns Abschied. In: Songs by Contemporary Hungarian Composers. Budapest: Hungaroton 1983. CD.

Rayment, Malcolm: Searle. Avant-Garde or Romantic? In: The Musical Times 105 (Juni 1964) H. 1456, S. 430–432.

Reißfelder, David u. Andreas Meyer: Art. Darmstadt, 20. und 21. Jahrhundert: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik. In: MGG Online. Veröffentlicht September 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52499> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Remnant, Mary u. Chris Goertzen: Hardanger Fiddle [Harding Fiddle] (Nor. *hardingfela*, *hardingfele*). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12361> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Resch, Inka u. a.: the loser. In: David Lang Music. <https://davidlangmusic.com/music/loser> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Riggs, Robert: Association with Death and the Devil. In: Ders. (Hrsg.): The Violin. Rochester: University of Rochester Press 2016, S. 3–35.

Ders.: Violins and Violinists in Literature. In: Ders. (Hrsg.): The Violin, S. 36–59.

Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG 2014.

Roberts, David: The Sense of an Ending. Apocalyptic Perspectives in the 20th-century German Novel. In: Orbis Litterarum 32 (1977) H. 2, S. 40–158.

Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Mann Doktor Faustus 1947/1997. Bern/Berlin (u. a.): Lang 2001.

Ders: Teufelsgelächter. Inszenierung des Bösen und des Lachens in der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) und in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Hans Richard Brittnacher u. Fabian Stoermer (Hrsg.): Der Schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 345–365.

Roffmann, Astrid: „Keine freie Note mehr“. Natur im Werk Thomas Manns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Rohrmoser, Günter: Dekadenz und Apokalypse. Thomas Mann als Diagnostiker des deutschen Bürgertums. Bietigheim/Baden: Gesellschaft für Kulturwissenschaft e. V. 2005.

von Rohr Scaff, Susan: The Duplicity of the Devil’s Pact: Intimations of Redemption in Mann’s *Doktor Faustus*. In: Monatshefte 87 (1995) H. 2, S. 151–169.

Rônez, Marianne: Art. Violine, Violinspiel, Technik, Technik der linken Hand, Flageolett. In: MGG Online. Veröffentlicht November 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49510> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Rosenblum, Myron: Viola d’amore (Fr. *Viole d’amour*, Ger. *Liebesgeige*). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29448> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Rosselli, John: Impresario (Ger. *Schauspieldirektor*). In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 01.12.1992, online veröffentlicht 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007223> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Ders.: The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario. Cambridge: Cambridge University Press 1984.
Rudloff, Holger: Hetaera esmeralda: Hure, Hexe, Helferin. Anklänge ans Märchenhafte und Sagenmäßige in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Bluhm, Lothar u. Heinz Rölleke (Hrsg.): „Weil ich finde, daß man sich nicht ‚entziehen' soll". Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk. Trier: WVT 2001, S. 400–413.
Ruzicka, Peter: Die Problematik eines „ewigen Urheberpersönlichkeitsrechts" unter besonderer Berücksichtigung des Schutzes musikalischer Werke. Berlin: Schweitzer 1979.
Ders.: Einschreibung. Bühl/Baden: Thorofon (Bella Musica Edition) 2012. CD.
Ders.: „…ZURÜCKNEHMEN…Erinnerung für großes Orchester". Hamburg: Sikorski 2009.
Ryan, Marie-Laure: Narrative Across Media. The Languages of Storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press 2004.
Dies.: On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology. In: Meister, Jan Christoph (Hrsg., in Zusammenarbeit mit Tom Kindt u. Wilhelm Schernus): Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity. Berlin/New York: de Gruyter 2005, S. 1–23.
Rosteck, Jens: Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Berlin: Propyläen 2009.
Saariluoma, Liisa: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus". Tübingen: Niemeyer 1996.
Sabbe, Herman: Boehmer, Konrad. In: Grove Music Online 2001. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03375> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Santi, Piero: La musica del „Doktor Faustus". In: Programmheft Teatro alla Scala, S. 23–27.
Schebera, Jürgen: Nachbemerkung./Johann Faustus/Oper ohne Musik/. In: Eisler: Johann Faustus. Leipzig: Faber & Faber 1996, S. 147–166.
Scher, Steven Paul: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Ders. (Hrsg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984, S. 9–26.
Ders.: Verbal Music in German Literature. New Haven/London: Yale University Press 1968.
Scherliess, Volker: Igor' Fëdorovič Stravinskij. In: MGG online. Veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11849> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Ders.: Zur Musik in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Weber, Hermann (Hrsg.): Literatur, Recht und Musik. Tagung im Nordkolleg Rendsburg vom 16. bis 18. September 2005. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007, S. 126–154.
Scherpe, Klaus: Der Buchstabe „A" und andere Medien des Ehebruchs im Roman. Goethe, Hawthorne, Flaubert, Fontane, Tolstoi und Thomas Mann. In: Weimarer Beiträge 56 (2010) H. 3, S. 389–403.
Schmidt, Matthias: „Unangreifbar nur die Gestalt". Thomas Mann – Ernst Krenek – Theodor W. Adorno und die Musik im „Doktor Faustus". In: Henke, Matthias (Hrsg.): Schönheit und Verfall: Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek – (mehr als) ein Tagungsbericht (Thomas-Mann-Studien Bd. 47). Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 135–153.

Ders.: Literatur in (Instrumental-)musik. In: Gess u. Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 114–128.
Schmidt, Stephan Sebastian: Opera impura. Formen engagierter Oper in England. Trier: WVT 2002.
Schmidt-Schütz, Eva: *Doktor Faustus* zwischen Tradition und Moderne. Eine quellenkritische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild. Frankfurt am Main: Klostermann 2003.
Schmierer, Elisabeth: Musik als Sprache. Zu Henzes Instrumentalkonzerten auf literarische Themen. In: Abels, Norbert u. Elisabeth Schmierer (Hrsg.): Hans Werner Henze und seine Zeit. Regensburg: Laaber 2013, S. 279–304.
Schneider, Frank u. Michael: Mann, Thomas. In: Klassikthemen. Stoffe und Motive der Musik. <https://klassikthemen.de/datakat1.php?one=Mann,%20Thomas> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Dies.: Hesse, Hermann. In: Klassikthemen. <https://klassikthemen.de/datakat.php?site=1&var1=wert1&var2=wert2&one=hesse> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Schnicke, Falko: Terminologie, Erkenntnisinteresse, Methode und Kategorien – Grundfragen intersektionaler Forschung. In: Klein u. Schnicke (Hrsg.): Intersektionalität und Narratologie, S. 1–32.
Schönbach, Anton: Über die Marienklagen. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Dichtung in Deutschland. Graz: Leuschner & Lubensky Universitäts-Buchhandlung 1874.
Schoenberg, Arnold: Elementi di composizione musicale. Übers. und mit einer Einleitung v. Giacomo Manzoni. Mailand: Suvini Zerboni 1969.
Ders.: Komposition mit zwölf Tönen. In: Ders.: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. v. Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 72–96.
Schoenberg, E. Randol (Hrsg): Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann 1930–1951. Wien: Czernin 2009.
Schoene, Anja: „Ach, wäre fern, was ich liebe!“ Studien zur Inzestthematik in der Literatur der Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
Schulze, Sebastian: Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart. Paderborn: Fink 2015.
„Schwertfeger“. In: Grimm, Jacob u. Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 15 Sp. 2587 bis 2588. <https://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS22166> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Scott, Rachel: Michael Mann’s library. Michael Mann’s sheet music. In: Viola d’amore. <https://violadamore.com/index.php/dr-faustus/michael-mann-s-sheet-music.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Dies.: Thomas Mann. The Viola d’Amore in Thomas Mann’s novel *Doctor Faustus*, a literary connection for my 1772 Eberle viola d’amore. In: Viola d’amore. Music & Instruments. <https://violadamore.com/index.php/dr-faustus.html> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Searle, Humphrey: Chapter 19: Faustus and the Oresteia. In: Quadrille with a Raven. <https://www.musicweb-international.com/searle/faustus.htm> (letzter Zugriff: 21.08.2020).
Seeber, Martina: Komponieren für das Hier und Jetzt. In: MusikTexte 140 (2014), S. 6–11.

Seedorf, Thomas: Art. Stimmengattungen, Stimmtypen und Rollenfächer. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11182> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Seidel, Wilhelm: Art. Absolute Musik. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11554> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Shakespeare, William: Henry VIII. In: The Complete Works of William Shakespeare. Project Gutenberg. EBSCOhost. <search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1010500&site=ehost-live> (letzter Zugriff: 21.08.2020), S. 714–752.

Ders.: The Tempest. In: ebd., S. 1322–1350.

Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript 2005.

Sorg, Timo: Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Stahl, Claudia: Art. Beyer, Frank Michael. In: MGG Online. Veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51381> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Steinbeck, Wolfram: Art. Bruckner, Anton, Werke, Instrumentalmusik, Orchesterwerke. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12548> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Steinby, Liisa: Kultur als Differenzierung: Die Funktion der Klöpfgeißel-Geschichte in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Interlitteraria 14 (2009) H. 2, S. 273–289.

Steen, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus". Tübingen: Max Niemeyer 2001.

Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen …": Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: Stephan, Inge u. Sigrid Weigel (Hrsg.): Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Berlin: Argument 1984, S. 23–42.

Stevens, John u. a.: Medieval Drama. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001, aktualisiert 25.07.2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41996> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Stollberg, Arne: Kombination von Literatur und Musik. In: Gess u. Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 57–77.

Straus, Nina Pelikan: „Why Must Everything Seem Like Its Own Parody?": Thomas Mann's Parody of Sigmund Freud in *Doctor Faustus*. In: Literature and Psychology 33 (1987) H. 3–4, S. 59–75.

Strauss, Richard: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, op. 59. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss 1996.

Strawinsky, Igor: Erinnerungen. Übers. v. Richard Tüngel. Zürich/Berlin: Atlantis 1937 [Paris 1935].

Stricker, Hanne: Dämonenzauber verzerrter Lebensenergien. In: Programmheft Frankfurter Feste 1988, Mensch und Natur, Apocalipsis sine figuris, Alte Oper Frankfurt: 25. September 1988, S. 27.

Stout, Harry L.: Lessing's Riccaut and Thomas Mann's Fitelberg. In: The German Quarterly 36 (1963) H. 1, S. 24–30.

Swift, Jonathan: Gulliver's Travels. In: Ders.: The complete works of Jonathan Swift, D.D., and Dean of St. Patrick's, Dublin. Containing interesting and valuable papers not hitherto

published. And an autograph letter. With memoir of the author. Hrsg. v. Thomas Rescoe, Bd. 1. London: Bell and Daldy 1869 [1726], S. 1–81

Tambling, Jeremy: Opera and Novel Ending Together: *Die Meistersinger* and *Doktor Faustus*. In: Forum for Modern Language Studies 48 (2012) H. 2, S. 208–221.

Toelle, Jutta: Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900. Kassel: Bärenreiter 2007.

Traber, Habakuk: Nach-Zeichnung. Peter Ruzicka. Eine Werkmonographie. Hofheim: Wolke 2013.

Trabert, Florian: „Kein Lied an die Freude“. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg: Ergon 2011.

Tschechne, Wolfgang: Vorwort. In: Mann, Frido: „Echo“ zwischen Tod und Leben. Betrachtungen zum Verhältnis von Figur und Modell in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Hrsg. v. Lisa Dräger und Wolfgang Tschechne. Lübeck: Dräger Druck 1998.

Unseld, Melanie: Art. Jelinek, Elfriede, Werke. In: MGG Online. 26.07.2017. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50998> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Vaget, Hans Rudolf: Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: Fischer 2006.

Valk, Thorsten: Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950. Frankfurt am Main: Klostermann 2008.

Viagrande, Riccardo: Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta, critico. Monza: Eco 2013.

Vietta, Silvio: Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne. In: Anz, Thomas (Hrsg.): Die Modernität des Expressionismus. Stuttgart (u. a.): Metzler 1994, S. 9–20.

Viola d’amore society. <https://violadamoresociety.org/> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Volckmann, Silvia: Die Frau mit zwei Köpfen. Der Mythos Salomé. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Don Juan und Femme fatale. München: Fink 1994, S. 127–142.

Voß, Torsten: Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierung eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela“, „Echo“ und ihre Schwestern. In: Text & Kontext: Jahrbuch für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 34 (2012), S. 7–33.

Wawrznyiak, Udo: Gesta Romanorum. In: Brednich u. a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 5 von 14. Berlin/New York: de Gruyter 1987, S. 1201–1212.

Weber, Loll: Lenners, Claude. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45620> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Weigand, Hermann J.: Thomas Mann’s *Gregorius*. In: Germanic Review 27 (1952) H. 1, S. 10–30.

Weiher, Frank: Die literarische ‚Wiedergabe‘ fiktiver Musik. Über Adrian Leverkühns Kompositionen in *Doktor Faustus*. In: Calzoni, Kofler u. Savietto (Hrsg.): Intermedialität – Multimedialität, S. 77–87.

Weill, Kurt u. Bertolt Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Leipzig: Universal-Edition 1929.

Weiske, Brigitte: Gesta Romanorum (2 Bände: 1. Untersuchungen zu Konzeption und Überlieferung, 2. Texte, Verzeichnisse). Tübingen: Niemeyer 1992.

Wilheim, András F: Ránki, György. In: Grove Music Online. Zuerst veröffentlicht 20.01.2001, online veröffentlicht 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22888> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Winkler, Angela: Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann. Frankfurt am Main: Lang 2000.

Wirth, Uwe: Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: Meyer, Urs, Roberto Simanowski u. Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Göttingen: Wallstein 2006, S. 19–38.

Wisskirchen, Hans: Die Geschichte als Trauerspiel. Zu Benjamins Rezeption bei Thomas Mann. In: Euphorion 81 (1987), S. 171–180.

Wißmann, Friederike: Faust im Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin: Mensch und Buch 2003.

Dies.: Hanns Eisler. Komponist, Weltbürger, Revolutionär. Mit einem Vorwort v. Peter Hamm. München: Elke Heidenreich 2012.

Dies.: Johann Faustus. Eislers Materialien und die Komposition des Textes. In: Schweinhardt, Peter (Hrsg.): Hanns Eislers „Johann Faustus". 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposion (Eisler-Studien Bd. 1). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2005, S. 11–25.

Dies.: Eislers *Johann Faustus*: „unsingbar", „unkomponierbar", „wunderbar-merkwürdig". In: Faust-Jahrbuch 2 (2006), S. 23–34.

Dies.: Art. Ruzicka, Peter. In: MGG Online. Zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26400> (letzter Zugriff: 21.08.2020).

Wißmann, Robert: Kompositionen für den Faust. Musik zu Hanns Eislers *Johann Faustus*. In: Eisler Mitteilungen 30 (2002), S. 8.

Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2013 [1998], 5. erw. und aktual. Aufl., S. 344–346.

Ders.: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet" (1996). In: Bernhart, Walter (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden/Boston: Brill Rodopi 2018, S. 3–37.

Ders.: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft (2002). In: Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 63–91.

Ders.: Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies (1999). In: Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 238–258.

Ders.: Musik in Literatur: *Showing*. In: Gess. u. Honold (Hrsg.): Handbuch Literatur & Musik, S. 95–113.

Ders.: Narrativity in Instrumental Music? A Prototypical Narratological Approach to a Vexed Question (2008). In Bernhart (Hrsg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf, S. 480–500.

Ders.: The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999.

Ders.: „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Helbig (Hrsg.): Intermedialität, S. 133–164.

Ders: Transmedial Narratology: Theoretical Foundations and Some Applications (Fiction, Single Pictures, Instrumental Music). In: Narrative 25 (2017) H. 3, S. 256–285.

Würffel, Stefan Bodo: Vom Lindenbaum zu Doktor Fausti Weheklag. Thomas Mann und die deutsche Krankheit zum Tode. In: Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“. Die Davoser Literaturtage 1998 (Thomas-Mann-Studien Band 23, 2000). Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2000.

Wurz, Stefan: Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama. Frankfurt am Main (u. a.): Lang 2000.

Ziolkowski, Theodore: Leverkühn’s Compositions and their Musical Realizations. In: The Modern Language Review 3 (Juli 2012) H. 107, S. 837–856.

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone, Fotis Jannidis u. Gerhard Lauer (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 285–314.